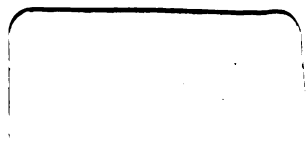










SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN

AIKAKAUSKIRJA

XXIII.

FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS

TIDSKRIFT

XXIII.

HELSINGFORS 1905

AKTIEBOLAGET F. TILGMANNS BOK- OCH STENTRYCKERI.

Bought from Museum gift fund.
Rec. December 28, 1933.

Sisällys. — Innehåll.

MICHAEL TOPPELIUS

OCH HANS KYRKOMÅLNINGAR

AF

E. NERVANDER.



ALTARTAFLAN I LOCHTEÅ KYRKA.

MICHAEL TOPPELII

LEFNAD OCH VERKSAMHET.

Innehållsförteckning.

Bilder till texten.

Teckningar, kalkeringar och akvareller äro gjorda efter originalen under Finska Fornminnesföreningens expeditioner 1896 och 1899. Bilderna 9, 11, 17, 18, 26 och 27 äro efter blyertsteckningar, gjorda å Historiska Museet af *Deli Brunou* efter kalkeringar och dåliga fotografier.

Företal.

Min afsikt var ursprungligen att inleda denna skrift med en öfverblick af de finska kyrkornas äldre bildskrudar — på 1600- och 1700-talet, men jag lämnade planen å sido, då en sådan konsthistorisk apparat hade upptagit utrymme, utan att här vara af nöden. Michael Toppelius[1] *ägde nämligen med de så kallade uleåborgske målarne från äldre tid egentligen ingenting annat gemensamt än födelsebygd. Detta gäller äfven i fråga om hans gamle anförvant, kyrkomålaren Lars Gallenius, som höjde sig blott ringa öfver autodidaktens lägsta trappsteg.*

Toppelius stod i några få, oviktiga afseenden ej fullkomligt främmande för de i Österbotten arbetande kyrklige målarne Johan N. Backman (1706 † 1768) och Johan Alm (* 1708 † 1801) samt dennes son Emanuel (* 1767 † 1809). — Med den dogmatiserande Daniel Hjulström, jämte hvilken svenske målare Toppelius deltog i prydandet af Pieksämäki kyrka, hade vår landsman ingenting gemensamt samt hade ej heller någonting att lära sig af denne — om icke några, af Toppelius ringaktade ordklyfverier i bild rörande treenighetsläran (se sidan 124). — Och hvad Toppelii yngre samtida österbottniske målare med artistisk bottensats beträffar — den allvarlige, föge fantasirike, men för öfrigt ej oäfne Erik Westzynthius (* 1743 † 1787) såsom ock den ungdomligt lätte och hurtige samt af rokokostilen flyktigt berörde och de glada färgerna älskande Emanuel Granberg — så ser man väl, att de båda voro förtrogne med Toppelii målningar, utan att de likväl skulle kunna sägas hafva varit hugade att imitera dem.*

---

[1] *I fråga om honom har här användts det skrifsätt, hvarpå han alltid tecknade sitt dopnamn, äfven vid signerandet af sina målningar. I andra fall har detta namn i det följande stafvats Mikael.*

Ödet har så fogat, att Michael Toppelius skall utan egentlige föregångare eller efterföljare intaga en enastående plats i vår ringa konsthistorie såsom rokokostilens enda representant hos oss under dess blomstringstid i norden.

*

Mitt arbete framträder i två fristående och dock med hvarandra nära förbundna hälfter. I den förra framställas de kvarstående konturerna af Toppelii lefnad samt de allmänna dragen af hans verksamhet såsom kyrkomålare; i den senare uppräknas, främst till upplysning för fackmän, gruppvis alla hittills kända arbeten af honom och bedömas de efter förmågan hos en i måleriets konst icke erfaren person. Vid denna fördelning af innehållet har det ej kunnat undvikas, att upprepningar af ett och hvarje förekomma, som i uppsatsens föregående afdelning blifvit antydt eller i korthet omnämndt.

Beträffande förra delen af skriften vågar jag ej vänta, att min lefnadsteckning skall motsvara läsarens fordringar, då det faktiska materialet är ringa, och mina allvarliga försök att på sannolikhets grunder bygga skildringen måhända misslyckats.[1]

I senare delen af detta arbete står jag på fastare grund, då jag, så vidt jag vet, bör vara den ende, som råkat få se alla hittills uppdagade målningar af Michael Toppelius — så när som på några obetydligare arbeten i Jalasjärvi kyrka. Såsom utsedd ledare af de »konsthistoriska expeditioner», hvilka af Finska Fornminnesföreningen utsändes somrarne 1896 och 1899 till norra Savolaks och Österbotten, har jag äfven förtecknat

---

[1] *Bland i Sverige tryckta arbeten, som utgjort hjälpkällor för nu ifrågavarande del af denna bok, antecknar jag främst: L. Looströms „Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735 - 1835;" vidare en mängd konst- och kulturhistoriska skrifter och spridda uppsatser af O. Levertin, O. Nordensvan, O. Sirén, G. J:son Karlin (om väggbonader), samt andra, ej att förglömmas „Målaren Pehr Hörbergs Lefwernes-Beskrifning. Författad 1791 af Honom sjelf. Med företal och tillägg af Atterbom 1817."*

Bland i Finland utkomna arbeten hafva våra kända biografiska och genealogiska uppslagsböcker, stiftsmatriklar o. s. v. anlitats. Beträffande skolförhållandena i Uleåborg under Toppelii barndomstid har jag erhållit benägna upplysningar af d:r K. Svanljung.

och beskrifvit alla ifrågavarande målningar samt låtit afbilda en mycket stor del af dem. [1] *— Detsamma har äfven varit fallet med de oljemålningar af honom, hvilka jag 1896 anträffade i Pieksämäki kyrka. Då Toppelii målningar mångenstädes befunnits ytterst vanvårdade, har jag befarat, att en och annan af dem kunde framdeles ytterligare illa medfaras, hvarför jag, för att bestyrka sådanas identitet med hans af mig här upptagna arbeten, har utsatt Toppelii signeringar, där sådana finnas, samt äfven öfriga underskrifter, till och med bibelspråk eller hänvisningar till sådana.*

Underlaget för den nu ifrågavarande senare afdelningen af uppsatsen har naturligtvis utgjort i första rummet min egen kännedom af Toppelii arbeten samt tillfälligtvis anträffade upplysningar i kyrkoarkiv, hvilka jag ej varit i tillfälle att systematiskt genomleta. Källorna rörande Toppelii målningar i Jalasjärvi samt de förstörda bilderna i Ilmola, Pieksämäki och Uleåsalo kyrkor har jag i texten citerat.

*

Svagheterna i min lefnadsteckning af Toppelius framträda tydligast för mig själf. Det material, som ursprungligen stod till buds, var osäkert oeh dunkelt. Någon löfklädd holme höjde sig väl öfver dimman, som hvilade öfver målarens vida lefnadsfjärd, lugn såsom Saimas blanka vatten, men en enda vindfläkt var nog att skingra den vackra, men gäckande synen samt att blotta det torftiga, flacka landskapet med en skogshöjd här, en annan där.

Men lyckan stod dock någon gång mig bi. Jag erhöll snart nog af sonsöner till den gamle målaren såväl dennes så

---

[1] *Den 10 juli 1896 blefvo vi för första gången i tillfälle att se en målning af Michael Toppelius. Det var i Lochteå kyrka, där, midt på dess färgrika altarvägg, framträdde för våra blickar hans bästa tafla i oljefärg: Korsfästelsen, af hvilken en afbildning i färgtryck ingår i detta arbete. Dess ungdomsfriska färgglans förbytte i vår krets det dittills begagnade uttrycket „gamle Michael Toppelius“ till „vår unge Michael“, stundom med det skämtsamma tillägget: „vår finske Rubens.“ — Då man känner M. Toppelii dragning till det mystiska i tillfälligheternas spel, roade det oss, att hans presentation för en nyare generation skedde dcn 10 juli, jämt på dagen 162 år efter det han föddes i Uleåborg.*

kallade »Vandringslistor» som ock legendlika, men sanna uppgifter om hans skilsmessa från lifvet samt slutligen af en af hans efterkommande i tredje led fru Eva Topelius-Acke tillåtelse att låta taga afskrifter af hans ännu bevarade bref, skrifna mot slutet af hans lefnad till sonen Zakris Topelius den äldre, provincialläkaren i Nykarleby, hvilka bref såsom ett kärt familjearf gått öfver till skalden Z. T. och till hans barn — för hvilka alla dyrbara bidrag till lefnadsteckningen jag härmed aflägger min uppriktiga tacksägelse.

För en likgiltig person äro gamle Michaels enkla, hvardagliga skrifvelser af underordnadt intresse, dock läser man dem ej utan behållning för minnet. Ur den ömme faderns förtroliga bref till den älskade sonen tränga ur mängden af små ord hjärterötter fram, som leda till hans innersta och som låta oss se friska hjärtblad skjuta upp, där det varit tomt och öde för våra blickar. Redan ur »Vandringslistans» korta relation om Toppelii Stockholmsvistelse, huru han med egen kost à 3 styfver om dagen där lefde frisk och sund, framträder inför oss med verklighetstycke den raske och förnöjsamme sjuttonåringen, medan den 80-åriges bref låta oss se in i det enkla hemmet, där tunga sorger och krigets olyckor ej förmå rubba lifvets jämna gång och den barnsliga tilliten till »Guds helga regering här i världen.» Ur dem framgår ock den gamle målarens medömkan med det fattiga folket och hans innerliga kärlek till de oskyldiga barnen, hvilka han gärna framställde sorglösa och glada till och med på den yttersta dagen. Hans täcka barnagrupper vid världsdomarens fötter likasom förebådade de präktiga barnsagor, hvilka hans sonson en dag skulle lämna till evärdligt arf åt barnen i vårt land.

Af de tre personerna i gudomen nämner han i dessa bref ingen annan än Gud fader, hvilken han mycket ofta anropar såsom Elämän kuningas, Suuri Jumala, Försynen o. s. v. Hans tro på ett personligt lif efter detta synes stått fast. På dogmatiska spörjsmål inlåter han sig aldrig. Kanske man i dessa bref finner klaven till Toppelii synbara motvilja att framställa skaparen i mänsklig gestalt samt till hans oförmåga öfver hufvud att lyckas ge Kristus en skepnad, hvilken skulle väcka en djupare andakt.

Det är för öfrigt fallet, att man inför högst få af Michael Toppelii religiösa målningar genombäfvas af andakt, men ofta erfar man en känsla af att man står inför något godt och rent mänskligt med poetisk innebörd. Man finner, att hans blick på de i bibeln omtalade händelserna är ljus och from och hämtar med sig minnet af en barnabön. Han skämtar harmlöst med gubben Noak, med Eva och Rebecka och andra, men hädar aldrig.

Toppelii dekorativa anordningar hämta med sig något af sommarens friska luft, af dess färgskrud och fägring in i kyrkans slutna rum. Med sina girlander af blad och rosor, narcisser osh tulpaner, sina stora blomsterurnor och fruktklasar, sina här ock där målade björkar gjorde Toppelius en ansats att utbilda en nationell dekoreringskonst, ett område, där hans talang i allmänhet bäst gjorde sig gällande.

I Toppelii religiösa målningar anträffar man några gånger kompositioner, som imitera berömda förebilder, likväl oftast på ett självständigt sätt. Likaså följer han stundom gamla mästare i fråga om afsiktliga perspektivfel för att förhöja effekten af hufvudpersonerna på bilden, t. ex. vid korsfästelse-scenen, men ej sällan härröra liknande fel på hans målningar af osäkerhet i teckningen, hvilket vittnar om att hans studier i förtid blifvit afbrutna. Han var dock af naturen begåfvad med många artistiska egenskaper, han var poetiskt anlagd, han ägde en ungdomsfrisk världsåskådning, rik fantasi, godlynt fyndighet, en lätt och hurtig pensel, en anmärkningsvärd talang att dekorera, hvilket allt lyser fram till och med ur hans brister och oskicklighet och som af honom danade — visserligen icke en konstnär — men en intressant och ursprunglig målare för sin tid i vårt land.

*

Z. Topelius, som tidigt uppfattade sin farfaders mångsidiga begåfning såsom diktare af finska runor och såsom målare, har i sin dagbok karakteriserat honom som ett förebud för framtiden, i det han skrifver om honom, att han föddes jämt hundra år före Kalevala och kom som finsk skald hundra år före sin tid, likasom han i målarekonsten råkade komma hundra år före Finska konstföreningen. »Det är sådana ljus-

strimmor vid horisonten», tillägger han, »som långt före solens uppgång bebåda den gryende dagen.»

Då Z. Topelius år 1896 — två år förrän han bortgick — med redan trötta steg vandrat fram utmed de långa raderna af afbildningar af Michael Toppelii arbeten, hvilka Finska Fornminnesföreningen låtit exponera och hvilka för första gången ställde för skaldens blick den gamle farfaderns lifsgärning, tryckte han vänligt min hand till afsked och sade: »Jag har fått vara med om en målares uppståndelse.» Den tacksägelse, som låg i dessa ord, delar jag nu med mina, vid tillvaratagandet af Michael Toppelii minne verksamme arbetsbröder och kamrater under de sista konsthistoriska expeditioner, hvilka jag haft äran leda, med Armas Lindgren, Viktor Sucksdorff och den tidigt bortgångne Axel Wikström från sommarfärden 1896 och med Björn Cederhvarf, Jarl Eklund, Carl Frankenhaeuser och Konni Meinander från resan tre somrar därefter.

E. Nervander.

I. Släkt-öfverblick.

Det rinner karelskt blod — samt äfven en droppe judeblod, såsom skalden Z. T. uttryckte sig — i den Toppeliuska släktens ådror. Man kan följa henne genom tre sekel eller från början af 1600-talet. (Se anm. i slutet af arbetet).

Vid denna tidpunkt spårar man släktens stamfader bosatt i Limingo, hvars allmogebefolkning traditionen förmäler vara ditkommen från det sångrika Karelen. Detta landskaps fagra höjder, dälder och vattendrag bilda en bjärt motsats till de ofantliga, fordom mer än nu sumpiga ängsmarkerna i kolonisternas nya hemvist, men dessas rörligare lynne dref dem från ödemarkens tystnad och armod till Bottenhafvets kust och grannskapet af den nyanlagda staden Uleåborg, belägen endast 25 kilometer norrut från Limingo.

Stamfadern hette *Lauri* och skall, enligt familjesägen, i enlighet med bruket i Karelen, burit eget släktnamn: *Toppinen.* Det dröjde ej länge, innan han slog sig ned på norra stranden af Toppila sund, hvilket nu utgör stadens egentliga lastageplats. Där föddes honom mellan åren 1610—1620 en son, som erhöll namnet *Jakob* och som antages hafva, enligt finsk sed, efter gården tagit sig namnet *Toppila,* [1] lämpligt nog för dess ljudlikhet med faderns namn Toppinen. Det fördelaktiga läget vid Uleälfs utlopp lockade därboende hemmansägare till köpenskap, och ansågos dessa som borgare i staden, hvars dåvarande hamn och medelpunkten för dess partihandel befunno sig just vid Toppila sundet.

[1] Toppila hemman införlifvades först 1780, genom köp, med stadens område.

Till själfva staden stod dock Jakobs håg, och där skaffade han sig anställning som bodbetjänt. Med tiden blef han egen handlande och byggde sig en gård utanför stadens dåvarande södra tullport. [1]

Jakobs äldsta son *Mikael* — om de öfriga barnen har man sig föga bekant — föddes 1650, blef tullskrifvare och dog 1698. Tullkammaren i Uleåborg gaf dagligt bröd äfven åt dennes son *Mikael* (den yngre), hvilken beklädde en tullvisitators befattning. Han var född omkring år 1676 och dog i sina bästa år under stora ofreden, hvars fasor hade jagat honom öfver till Sverige.

Det synes hafva varit denne Mikael, som latiniserade namnet till Toppelius, och är det från tvenne af dennes söner denna begåfvade och intressanta släkts olika grenar utgått. Mikaels broder Jakob, handlande i Uleåborg, var visserligen gift, men efterlämnade ej barn.

Genom tullvisitatorn Mikael Toppelii giftermål erhöllo hans efterkommande i sina ådror den »droppe judablod», hvarom i det föregående är taladt. Han ingick nämligen vid några och tjugu års ålder äktenskap med en ung, till kristendom döpt judinna vid namn *Maria Zebulon,* som hade sitt hem i Uleåborg, dit hennes far, en köpman från Lybeck, redan på Karl XI:s tid inflyttat.

Traditionen har betecknat henne som en andligen rikt begåfvad kvinna. Hon hade en vacker sångröst. Att hon var klok och behjärtad finner man af den raskhet, hvarmed hon vid ryssarnes plötsliga infall 1714 i det obefästade Uleåborg vid en tid, då hennes man var borta, begaf sig med sina små barn och sin unga svägerska *Margareta* Toppelius till en ödslig trakt i Muhos, där hon med fiske förskaffade lifsuppehälle åt dem alla. Det var dock en af dessa flyktingar, som sorgligt gick under för krigets faror och fasor. Det förmäles nämligen, att Margareta, på färd till staden att därifrån bärga

[1] Efter stadens brand 1822 flyttades gården ett stycke från dess förra plats och gick först 1875 genom försäljning ur Toppeliuska släktens ägo. Uleåborg hade vid den tiden så mycket utvidgat sig, att gården då befann sig norrut i mellersta delen af staden.

någon af sina tillhörigheter, råkade i fiendernas händer och af dem marterades till döds.

Äfven Maria Zebulons 11-årige son *Kristofer* hade vågat sig för långt ut ur gömstället i ödemarken; han fasttogs af kringströfvande kosacker och blef på hästryggen förd af dem till det nyssanlagda Petersburg. Lyckan gynnade honom där. Han tillföll en bojar, som var en af tsar Peters gunstlingar och höll honom bra. Han fann behag i gossens vackra och klara sångröst, ett mödernearf, och lät honom ofta vid gästabud, som stundom behedrades af tsarens närvaro, sjunga vid klaveret någon visa, hvilken behagade monarken, som en gång efter en sång klappade Kristofer på hufvudet, sägande: »Bra, min lilla gosse!» — Den finske gossen sattes i en skola att lära sig ryska, men hans tankar rörde sig städse kring det fjärran hemlandet. Lusten att återse det blef slutligen efter fyra års vistelse i Ryssland så stark, att han beslöt att bege sig på rymmarstat. En morgon, då han med sin ryska abcbok under armen låtsade bege sig till skolan, passade han på att ansluta sig till andra fångar, som stodo i beråd att afvika orten. Under flykten fick han utstå mångahanda mödor och faror, men uppnådde dock omsider Sverige, dit hans mor — troligen vid den tiden änka — tagit sin tillflykt från det ödelagda Finland. Ynglingen styrde kosan till Stockholm och hade där den innerliga glädjen att genast anträffa sin mor, som stod vid skeppsbron bykande kläder.

Tullnären Mikael och Maria Zebulon voro farföräldrar till föremålet för denna skrift, kyrkomålaren Michael Toppelius. Beträffande deras sex, alla till mogen ålder komna barn, har man sig bekant, att de tre döttrarna blefvo gifta, dock med personer, af hvilka minnet bevarar ej stort mer än namnen: *Kristina* med Gustaf Gardberg, *Margareta* med »konungens färgkarl på Tyska boten» Söderberg. De voro bosatta i Stockholm, där Margareta äfven dog. De voro barnlösa. Den yngsta dottern *Beatas* man hette Weisse. Hon afled i Uleåborg.

Den äldste af sönerne, *Jakob* — gift med Maria Berg, känd blott till namnet — uppehöll sig åtminstone de första åren af deras äktenskap i Uleåborg och var arbetare. Hans äldste son *Mikael,* född 1751, var i tillfälle att erhålla lärd bild-

ning, blef präst och tjänstgjorde bland kolonisterne i Saratow, sedan i Ingermanland, där han slutade 1810 som kyrkoherde i Toksova. Om denna församlings öden efterlämnade han historiska anteckningar. Gift med, sannolikt, en dotter till sin företrädare, kyrkoherden H. Sartelius, utgaf han 1792 af trycket en förbättrad upplaga af dennes »Yksinkertaiset catechismuxen kysymyxet» och kunde ju således få gälla som den förste »skriftställaren» i släkten. Han blef stamfader för en ganska talrik, till en början i Ryssland bosatt, men på 1840-talet allt mer till Finland öfverflyttande släktgren, hvilken isynnerhet på kvinnolinjen, men ock på den manliga sidan utspädt sitt finska blod med tyskt och ryskt. I enlighet därmed hafva ock flere män i denna släktgren gått långt fram på den militära banan, företrädesvis inom marinen.

Tullvisitatorn Mikael Toppelii och Maria Zebulons yngste son *Johannes* blef porslinsgjutare i Stockholm och gifte sig, troligen därstädes. Om hans hustru och barn vet man dock högst obetydligt. Till honom själf skall berättelsen om kyrkomålaren M. Toppelius flyktigt återföra oss.

Den mellersta sonen åter var *Kristofer,* om hvars fångenskap och öden i Ryssland under stora ofreden samt flykt därifrån och ankomst till Stockholm är berättadt i det föregående.

Då han med sina anhöriga omsider kunde återvända till Finland, slog Kristofer sig ned i Uleåborg och blef där tullnär, väljande således samma bana som far och farfar, och hvilken äfven hans yngste son skulle beträda. Vid sidan af sin befattning vid tullen sysslade han äfven med yrkesmålning, en sysselsättning, som var välbehöflig för familjens underhåll. Han hade nämligen vid ännu icke fyllda 30 år ingått äktenskap, som välsignades med 6 barn, af hvilka den tredje sonen *Gabriel* afled som barn. Om familjens tvenne döttrar *Susanna Maria* samt *Margareta,* de yngsta af barnen, säger »Sukukirja» tveksamt, att de sannolikt afledo som unga. Då kyrkomålaren Michael Toppelius emellertid i bref af den 2 oktober 1809, till sin son Zakris, som då vistades i Stockholm, ber denne hälsa sin »käraste svåger Elias Norlin Capt:» samt äfven längre fram sänder hälsningar till denne sin »svåger», torde endera af de nämnda

döttrarna till Kristofer ingått äktenskap i Sverige med den sannolikt till nationaliteten svenske kaptenen Elias Norlin.

Kristofers hustru *Margareta* var 8 år äldre än han och dotter till kapellanen i Sievi Gabriel Lithovius och Margareta Paldanius, ett giftermål, som förde Kristofer Toppelius i släktskap med flere ansedda prästfamiljer i Österbotten.

Af de fullvuxne sönerne blef den äldste *Zakris* (* 1733 † 1782) köpman; den mellerste var vår kyrkomålare *Michael Toppelius;* den yngste, som efter fadern bar namnet *Kristofer,* var född 1737 och blef tullnär. Beträffande Zakris och hans efterkommande — i tvenne led — voro de praktiske män, som egnade sig åt affärsföretag. Genom de kvinnliga medlemmarnas giftermål kommo Toppelierna ytterligare i släktberöring med dels prästerliga, dels till borgerskapet hörande familjer såsom Carp och Frosterus samt Nordberg, Lithén, Orre och Zimmerman. Redan 1847 var denna släktgren på manssidan utgången. Den yngste brodern, tullnären Kristofers efterkommande hafva öfver hufvud hållit sig till anspråkslösare, men hedrande befattningar, bland annat på den kvinnliga pedagogiska banan. Ännu kvarlefva representanter, äfven på manssidan, för denna släktgren, hvilken dock synes vara i utgående.

Återstår nu den i ordningen mellerste sonen till Kristofer Toppelius och Margareta Lithovius: kyrkomålaren Michael Toppelius. För honom och hans efterkommande skall redogöras i det följande.

Här må dock till slut erinras om den — för öfrigt redan i det föregående nogsamt i ögonen fallande — trohet, hvarmed alla grenar af släkten — utom den ingermanländska, som skyndade sig att välja tyska och ryska förnamn åt sina barn — allt intill senare tid i regeln användt de af förfäderne burna bibliska dopnamnen Jakob, Mikael, Kristofer, Johannes, Petrus, Zakarias samt det från svenska tronen lånade namnet Gustaf. De kvinnliga medlemmarna behöllo mycket länge de allvarliga, gammaldags namnen Brita, Katarina, Kristina, Margareta, Maria, Susanna, Beata o. s. v. Ett namn är ju så godt som ett annat, men den genom släktled efter släktled gående gamla klangen ljuder dock så trygg och redbar.

II. Michael Toppelii barndomstid.

Michael Toppelius föddes den 10 juli 1734 i Uleåborg, då hans fader var 31 och hans moder 39 år. Hemmet var naturligtvis enkelt och förhållandena små. Någon brist på det dagliga brödet förefanns väl icke, men ej heller något öfverflöd. Gudsfruktan och rena seder kunde i stället sprida lugn och lycka under det borgerligt låga taket.

Såsom redan är nämndt idkade Michaels far såsom bisysselsättning yrkesmåleri. Då man vet, huru barnaögat drages till allt hvad grant är, kan man taga för gifvet, att det hörde äfven till unge Michaels käraste nöjen att i verkstaden följa med slätstrykandet af än ett bord, än ett skåp, en skänk eller något annat husgeråd eller redskap. Redan som helt ung skall han hafva fått börja deltaga i enklare arbeten med färger och penslar.

Om Michael i gossåren var i tillfälle att se någon egentlig konstmålning, möjligen något af den tidens bättre konterfej i Österbotten, är ju vanskligt att antaga eller förneka. Hvad man däremot kan anse troligt är, att han nogsamt fick betrakta de styfva bibliska stafflimålningar och konterfej, hvilka den då redan åldrige kyrkomålaren *Lars Gallenius* fabricerade, ty denne var gift med *Valborg Zebulon,* en moster till Michaels fader. Gallenii landskapstycken med styfva, enformigt uniformerade granar, med triviala byggnader, med broar o. s. v. och några i denna otymplighet vandrande bibliska figurer äro just i den stil, som ett oöfvadt öga och isynnerhet ett barns fattar bäst och gärna söker att imitera. Då Gallenius efter sin hustrus död omkring 1742 flyttade med färger och penslar till Pedersöre socken, var gossen redan 8 år gammal, en ålder, då färglådan hälst lockar fantasin. Tillgång till färger och penslar, ehuru hvardera sorten af gröfre slag, ägde han ju mer än nog i målarverkstaden där hemma.

Michaels fader saknade icke musikaliska anlag. Vi minnas ju, att själfve Peter den store skänkt honom som gosse erkännande för hans spel och sång. Då han bland sina anförvanter räknade själfve stadsorgelnisten i Uleåborg M. D. Blom — denne var nämligen gift med en Zebulon — så borde Michael i sin barndom varit i tillfälle att höra en, efter lokala förhål-

landen ganska god musik, åtminstone af det andliga slaget, en omständighet, som ofta ingriper i de ungas själsutveckling.

Det är okändt, huruvida Kristofer hade råd att låta sina söner eller någon af dem åtnjuta egentlig skolundervisning. Kostnaden hade ju varit ringa i en skolstad. Den äldste sonen, Zakris, uppges visserligen ha varit köpman, men någon gång kallas han helt enkelt vaktmästare. Den yngste, tullnären Kristofer, gifte sig med en gårdsdotter *Karin Perttunen;* deras son blef skomakarålderman. Dessa fakta vittna åtminstone ej om att grundligare skolbildning för dem kommit i fråga.

Om och hvar Michael erhöll sitt lilla mått af skolbildning är mig likaledes obekant. I Uleåborg fanns sedan 1682 en trivialskola, hvartill stadens forna »pedagogi» vuxit ut. Enligt 1724 års skolordning skulle i de egentliga trivialskolornas fyra klasser meddelas undervisning hufvudsakligast i klassiska språk och teologi, vidare i logik och retorik äfvensom i aritmetik, geografi samt ytterligare i några ämnen till grundläggandet af en lärd bildning. Från trivialskolorna kunde elever dimitteras till högskolan. Att Toppelius ej besökte, långt mindre genomgick en dylik läroanstalt är mer än sannolikt. Någon gång kan man på en altartafla, i synnerhet från hans yngre år, anträffa signeringen: *pinxit Michael Toppeliuxelda,* hvilka ord med säkerhet vittna, att han aldrig haft att göra med latinska språket. Däremot är det ej omöjligt, att han gått i den såkallade apologistklassen, hvilken, ehuru ej hörande till trivialskolan, likväl kunde tjäna som ett af trappstegen till inträde i dennas lägsta klass.

Till inträde i apologistklassen fordrades inga förkunskaper. Om man kunde läsa innantill och hunnit börja med katekesen, var det bra, om icke fick man begynna från abc. Flertalet af eleverna på apologistklassen synas varit barn till handtverkare och lägre borgare, för det mesta 8 à 10 åringar, stundom något yngre, någon gång mycket gamla som nybegynnare betraktade. — I Uleåborg, där befolkningens och den kringboende allmogens modersmål var finskan, intogos dock i apologistklassen äfven gossar, hvilka voro fullkomligt okunniga i svenska och som där ofta tämligen fruktlöst använde sin tid — men det var nu en gång för alla reglementeradt, att svenska var under-

visningsspråket i rikets skolor. Då de rent finska eleverna ej kommo någon hvart framåt, förklarades de efter hand oskickliga att gå den lärda banan.

I fall Toppelius besökt apologistklassen i Uleåborg och där inträdt vid 8 à 10 års ålder, skulle hans första lärare där hafva varit Sven Magnus Björnström, som blef student i Upsala 1734 och i Åbo 1739. Sedermera blef han collega inferior i trivialskolan och efterträddes 1743 på apologistklassen af Mathias Arvolander, student sedan 1732.[1]

Ungefär sådana voro skolförhållandena i Uleåborg under Toppelii gossår. Äfven om han ej besökt apologistklassen, inhämtade han nog sitt mått af vetande på annat håll. Det sannolikaste är, att han i hemmet, antagligen af sin från ett bildadt hem komna moder, lärde sig läsa innantill, skrifva och räkna samt religionskunskap. Det öfriga vetande, som han med tiden kom sig till, inhämtade han troligen på egen hand och under sina »vandringar« på lifvets bana. Ett godt hufvud, en liflig fantasi, hans fast anlagda karakter och sunda ärelystnad i god mening äfvensom hans tidigt nog, genom beröring med främmande personer i växlande förhållanden, uppöfvade iakttagelseförmåga kommo hans varma håg att förkofra de ringa förkunskaperna väl till pass. Jag tänker vi kunna i detta afseende betrakta honom som en *self-made man.*

Det kan ju vara någorlunda likgiltigt att veta på hvilketdera af våra två språk gossens första undervisning bedrefs — sannolikast på svenska, den tidens enda skolspråk i riket, som redan är nämndt. Annars var samtalsspråket i det Toppeliuska hemmet finska. Toppelius var som fullvuxen lika hemmastadd i dessa båda språk, att döma af de ännu bevarade 14 stycken brefven (från 1808—1820) till sonen Zakris, död som provincialläkare i Nykarleby. Hufvudsakligast på svenska affattade, innehålla de äfven inströdda bitar och meningar på finska. Den då redan till hög ålder hunne målaren uttrycker sig lätt och

[1] Rektor för trivialskolan var från 1742 magister Jacobus Salmenius, sedermera kyrkoherde i Paltamo; konrektor från samma tid magister Henricus Zimmerman, sedan kyrkoherde i Kemi; collega superior var från 1745 sedermera rektorn Elias Remahl, som därförinnan varit collega inferior.

naturligt på hvartdera språket. Med ortografin är det si och så, dock är skrifsättet ganska konsekvent och alldeles ej tråkigt, ty Toppelius skref sin svenska ljudenligt efter det uleåborgska uttalet, i synnerhet af vokalen *o*, som tecknas *u*, — »öppet och rundt o«, såsom man där särskilde de båda vokalljudens benämningar i skrift -- hvilket för ögat tar sig rätt roligt ut. Kommor och punkter förekomma minimalt, stora bokstäfver efter behag o. s. v., hvilket försvårar den första läsningen af brefven. Meningarne äro öfver hufvud korta och klara samt säga med få ord ut hvad han vill. Så till ex. skrifver han under kriget på våren 1808 i anledning af den svåra postgången: »Kanske att posterna stanna — när ryska väldet stiger in, om Gud så behagar.» På hösten 1809 yttrar han: »Vi måste nu vara det, vi icke velat vara. Himlen förjage fienden» samt något senare: »Vi måste nu sjunga Ruski visan.« Och i korthet berättar han nyheter från gårdens stall och jordlappar sålunda: »Hästen din är i Korpi, Tihinen i Keto,[1] Kankanpelto i rågsådd, Mantinpelto i torka, Kuokkamaa dels i korn, dels potates» o. s. v.

Det klara skrifsättet i finskan beredde honom mindre svårigheter, och man måste medge, att han ledigare och med rikare ordförråd uttryckte sig på finska än på svenska. Vid användandet af det förra språket faller han någon gång in i runometern, och omsväfvas då det allvarliga innehållet af en — rent ut sagdt — gammaltestamentlig ton, såsom läsaren blir i tillfälle att döma af ett året näst före hans död, vid 86 års ålder skrifvet afskedsbref till den älskade sonen Zakris, hvilken då, enligt ett förhastadt rykte, låg på sin dödsbädd.

*

Det synes i hemmet varit en gifven sak att den unge Michael skulle bli yrkesmålare, till först som lärgosse och biträde i faderns lilla verkstad.

Men tillfälligheten hade sin hand med i spelet om Michaels framtid. Han kom nämligen omkring år 1748 — han skulle då varit 14 år gammal -- att jämte gårdens dräng resa till Iisalmi,

[1] Insmuget finskt ord; Tihinen i linda, gräsvall.

måhända för sitt nöjes skull eller för att i därvarande kyrka utföra något slutmålningsarbete. Kyrkoherde i församlingen var vid denna tid *Henrik Helsingius.* Denne fäste sig vid den städade och öppenhjärtlige gossen och var den förste, som lade märke till hans inneboende artistiska anlag.

Då Toppelius som gammal företog sig att uppgöra hvad han benämnde: »Min vandringslista», började han sin korta skrift på följande godmodiga sätt: »1748 vid åren afreste iag med min dräng Samuel Girs hemma från Idensalmi till Idensalmi Probsten Helsingius och där blef jag wäl emottagen och stadnade vid målningsarbete med Bildmålningar som ännu förvaras i Idensalmi moderkyrcka.» —

Hvilka dessa »Bildmålningar» voro — föregångarne till många hundratal dylika af Toppelii produktiva pensel — är nu mera, tyckes det, omöjligt att afgöra. Den enda målning af honom, som i Iisalmi kyrka återstår, är en ovanligt stor, i det närmaste utplånad och hoprullad duk: »Nattvarden», en altartafla, hvilken den bildade Helsingius ej kunnat låta den 14-årige Toppelius våga sig på. Den är, efter hvad man numera kan döma, från hans senare tid, under hvilken han ett par gånger besökte orten.

Ynglingens första vistelse i Iisalmi skulle ej blifva utan framtidsföljder för honom. Utom att han där, oväntadt nog, fick försöka sig på konstmålning — kanske några läktarbilder eller dylikt — det viktigaste af allt var, att han blef uppmuntrad af Helsingius att förskaffa sig underbyggnad i verklig målningskonst.

Tillfälle härtill fanns naturligtvis på den tiden ej på närmare håll än i Stockholm, där en liten, ehuru Kongl. Ritareakademi — så godt som årsbarn med den finske målarlärlingen — år 1735 händelsevis stiftats af artister, inkallade för det åter upptagna slottsbyggnadsarbetet.

Troligen hyste Helsingius icke alltför vidt gående planer i fråga om den unge Michaels utbildning till artist, möjligen till konterfejare efter anspråk i landsbygden. Gossen kunde ju försöka, huru högt vingarne buro honom — detta hade för resten en annan ung uleåborgare Isak Wacklin,[1] målarämne

[1] Isak Wacklin, född 1722, död 1758 vid endast 36 års ålder.

äfven han, gjort icke så många år tidigare. Wacklin hade sett sig omkring såväl i Stockholm som i S:t Petersburg och uppsnappat något litet af konstmåleriets hemligheter, så att han nu efter anspråkslös måttstock behjälpligen redde sig som porträttör. Hvarför skulle ej unge Toppelius kunna hinna lika långt?

Prosten Helsingius, af hvilken finnes ett hårdt måladt konterfej i Iisalmi kyrkas sakristia, bar kanske under sin allvarliga prästdräkt, sin gråa peruk och svarta kalott ett varmt, ungdomligt sinne, en ljus blick på lifvet. Han nöjde sig ej blott att väcka framtidsdrömmar hos den fjortonårige målargossen, utan erbjöd sig ock att rekommendera denne hos k. hofmålaren *Johan Pasch,* en energisk och icke så litet betydande herre vid slottsbyggnadsarbetet i Stockholm.

Till först några ord om prosten Henrik Helsingius. Han var son till domprosten i Borgå och född 1701. I Upsala blef han 1719 student, magistergrad erhöll han däremot i Åbo 1726. Året därpå finna vi honom såsom eloquentiæ lektor i Borgå. Pastor i Iisalmi blef han redan 1733 och prost 1738, hvilket sistnämnda år förde honom till Stockholm i egenskap af riksdagsman. Han var gift med sin systerdotter Katarina Fant, hvars far var prost i Alfta församling i Sverige. Af deras söner slutade den äldste såsom afskedad pedagog; den följande var bankosekreterare i Stockholm; den tredje i ordningen var sidenfabrikör sammastädes och den fjärde var från barndomen döf och stum, men lärde sig läsa och skrifva samt rita och måla, tack vare hans svåger saltpeteridirektören Abrah. Argillanders nitiska undervisning. De tvenne döttrarna voro gifta, den ena med pastorn i Kuopio Nils Agander, den andra med Puumala kyrkoherden Lars Poppius.

Helsingii riksdagsmandat i Stockholm och hans tvenne söners bosättning därstädes hade möjligen ställt honom i sådan personlig förbindelse med hofmålaren Pasch, att ett rekommendationsbref af den förre kunnat tänkas inverka så mycket på den senare, så nackstyf och krånglig passagerare denne än var, att han blefve tillmötesgående i fråga om den finske ynglingens »vidare förkofran i konstmålning och ritningar.»

Och dessutom stod den Helsingiuska släkten i närmare eller fjärmare frändskap med många inflytelserika familjer i

Savolaks och i södra Finland, såsom släkterna Alopæus, Cygnæus, Berner, Duncker, Krogius, Lilius, Stenius, Hassel, Wallenius med flere. Och om Helsingius tagit »krittunnan» fram. räckte den kanske just jämnt till att uträkna skyldskapen med massor af gamla prästerliga och köpmanssläkter i Österbotten, af hvilka många på den tiden stodo i liflig förbindelse med stockholmsborna. Det gällde blott att välja ut den inflytelserikaste för att få i hop ett rekommendationsbref till Pasch, hvilket hölle!

Denna ömsesidiga ansvarsskyldighet, karakteristisk på den tiden för ståndspersonsklassen i våra enkla nordligare bygder, kan man ej undgå att lägga märke till, då man från våra dagar ser tillbaka på de talrika uppdrag, hvilka kommo Toppelius till del i syfte att låta hans pensel pryda kyrkor i Österbotten och Savolaks. Alltid tyckes man i dylika fall hafva främst eller uteslutande tänkt på honom, den gode, redbare, fromme Michael Toppelius, hvars popularitet fortfor så godt som hela hans långa lifstid igenom. Och ser man närmare på förhållandet, löpa rätt många af föreningsbanden mellan församlingarna och målaren till eller ej långt ifrån den från Helsingii familj utgående släktkomplexen och dess förgreningar. Helsingius gick väl bort redan 1757 i själfva början af Toppelii bana, men han lämnade intresset för den af honom upptäckte, enkle, folklige målaren efter sig i trofast minne hos efterkommande släktgenerationer.

Vi kunna taga för gifvet, att Helsingii maning och löfte högeligen behagade unge Mikko och öppnade ett ljust framtidsperspektiv för honom. Men vare sig, att gossens ungdom, att ekonomiska svårigheter eller faderns behof af sonens biträde i verkstaden satte hinder i vägen för planens förverkligande — allt nog, det drog ut ända till sommaren 1751, innan den beramade Stockholmsresan anträddes af ynglingen. Han var då 17 år gammal.

III. Michael Toppelius i Stockholm. — Den svenska konstakademien under åren 1735—1753.

Resan till Stockholm företogs sjövägen direkte från hemstaden på ett skepp, kalladt »Gamla Maja» och tillhörigt någon af de tre köpmän med namnet Wacklin, som då idkade handel i Uleåborg. Förvisso kostade öfverfarten ynglingen ingenting, kost medförde han naturligtvis från hemmet, såsom ock sina enkla helgdags- och arbetskläder för vistelsen där borta.

Till Stockholm anlände han — så förtäljer »vandringslistan» — »1751 efter den stora Eldbrand» på norr och söder; han syftade härmed på den häftiga eldsvådan i S:t Klara, hvilken ägde rum den 2 juni sagda år och härjade betydliga delar af staden. Han torde således kommit dit något före midsommaren, målarenas bästa arbetstid.

Stockholm, den redan på den tiden jämförelsevis folkrika och ansenliga svenska hufvudstaden, kunde för Michael från den stund han satte foten på dess mark ej förefalla som en fullkomligt främmande ort, ty där hade han genast att vända sig till två honom så nära stående personer som hans köttsliga farbroder, porslinsgjutaren *Johan Toppelius* och hans faster *Margareta,* gift med färjkarlen *Söderberg.* Ynglingen hade under sin vistelse i Stockholm sitt hufvudkvarter hos farbrodern, men bodde ock stundom hos Söderbergs.

Såsom han själf berättar lefde han frisk och sund i Stockholm med egen kost à 3 styfver om dagen. Denna kosthållning tyckes just icke afpassad för en sjuttonårig arbetares friska matlust och måste i alla fall varit ytterst tarflig — bröd, rofvor och spisöl eller något dylikt. Men Michael befann sig synbarligen väl däraf och var nöjd — och ung. Denna dagliga utgift af 3 styfver bestreds sannolikt med den lilla dagspenning, han möjligen erhöll för sitt arbete. Det går visst en sägen, att han vid afresan hemifrån skulle fått låna någon liten summa pengar af Haukipudas' eller någon annan grannförsamlings kyrkomedel mot löfte att framdeles medels arbete betala skulden, men äfven om detta rykte ägde grund, torde väl lånebeloppet föga nog stigit till många daler.

Största anledning till förnöjelse hade Michael däraf, att han lyckades blifva antagen som lärgosse hos »Kongl. Hofintendenten och Hofmålaren Herr Johan Pachie», berättar han. Utom det rekommendationsbref, han sannolikt medförde från sin beskyddare i Iisalmi, fann han en oväntad förespråkare hos Pasch — i sin fasters man, Söderberg, hvilken såsom konungens färjkarl var, skrifver Toppelius, »mera bekant» med mästaren. Bekantskapen bestod väl endast däri, att Pasch begagnat »Tyska båten» på färder till och från slottet, där han den tiden ledde flera målningsarbeten. Det kunde ju hända, att Söderberg vid ett dylikt tillfälle framställde en bön att få hämta sin unge finske anförvant upp till något af de ställen, där hofmålaren — Pasch var då ännu icke hofintendent — arbetade, och att uppvaktningen kröntes med framgång. Åtminstone tycker man sig i Toppelii knappa rader, skrifna i hans äldre år, läsa ett tacksamhetsuttryck till Söderberg.

Om sin lärotid hos Pasch skrifver Toppelius, att han 1752 med andra lärgossar fick arbeta i kungl. slottet »med mera» — ett favorittillägg hos målaren — och han yttrar vidare, att han arbetat i slottskyrkan med marmorering och förgyllning på predikstolen. Egendomligt nog omnämner han ej med ett ord sig hafva erhållit någon undervisning i den på den tiden så kallade kongl. Ritareakademien, roten till »Kongl. akademien för de fria konsterna.» — Emellertid uppges i »Biografinen nimikirja», att Toppelius i målareakademien i Stockholm åtnjöt undervisning af Pasch. Något ditåt är äfven jag böjd att antaga, icke minst med hänsyn till hans tidigare kyrkliga målningar efter återkomsten till Finland, om man också måste finna, att lärotiden varit kort och underbyggnaden i teckning bristfällig.

Då man emellertid saknar alla faktiska uppgifter rörande Toppelii konststudier under lärotiden i Stockholm, kan läsaren i det följande få en inblick i den undervisningsanstalt för unge artister, hvilken antagligen äfven för Michael Toppelius var förgården till hans långa bana som kyrkomålare. Skildringen är, med afseende på ändamålet, utarbetad beträffande inrättningens tillvaro endast under åren 1735—1753. Min källa har varit nationalmusei-intendenten d:r *L. Looströms* grundliga ar-

bete; »*Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735—1835.*»

Likasom Johan III vid sina tillbyggnader och förskönignar af kungliga slottet i Stockholm behöfde hjälp af till riket inkallade utländske konstnärer, så blef sådant ock fallet, då man omsider 1727 med allvar begynte upptaga arbetena på den 1697 uppbrunna väldiga byggnadens återuppförande efter *Nic. Tessin den yngres* genialiska plan. Tessin afled dock redan 1728, hvarefter den unge *Carl Hårleman* blef hans efterträdare såsom öfverintendent, med Rikets Ständers Slottsdeputation såsom den ledande myndigheten.

Om också nödvändigheten af utländskt biträde kvarstod, betraktades detta numera såsom en nödfallsutväg med syftemål att i en snar framtid uppfostra en inhemsk stab af konstnärer, hvilka skulle göra främmande artister — åtminstone sådana af andra ordningen — umbärliga. Därför voro de utländske mästarne skyldige att i sina konster undervisa några af landets barn.

Då konstutöfningen i det bildade Europa så godt som under hela 1700-talet slafviskt följde lärometoderna och smaken i Paris, blefvo gifvetvis franska artister inkallade till Stockholm. Trött vid kylan i den uppstyltade antika riktningen, men med ögonen öppna för den glada, lätta verklighet, som omgaf henne, lade den franska konstsmaken nu an på att med elegans, sinnrikhet, känslofullhet eller självsvåld i behagliga färger framställa förtroliga scener ur lifvet: rokokon förde spiran öfver tidehvarfvet.

En förträfflig kåranda mellan målare, arkitekter och skulptörer kom nu ock den stora dekorativa konsten på det skickligaste sätt till godo, synnerligen vid utförandet af plafonder och dörröfverstycken samt ornerandet af väggar och af praktuppgångar i slottsbyggnaden.

År 1732 anlände till Stockholm den första uppsättningen af 9 fransyska artister, af hvilka den förnämste var den berömde, högsinnade, gode och i alla afseenden högtaktade figur- och djurmålaren *Taraval.* Deras årliga aflöning belöpte sig till inalles 86,400 fmk. — Måne om att äfven i det fjärran Sverige ej stanna i sin utveckling sammankommo de, i synnerhet under de långa vinteraftnarne, till öfning i teckning. För ända-

målet hade man hyresfritt ställt till deras förfogande ett högt och stort rum i slottets öfversta våning, sedermera användt till audienssal.

Mycket snart funno främlingarne, att det stod slätt till med konstnärsbildningen i Sverige, och att de ej kunde påräkna någon synnerlig hjälp af sina svenska biträden. För att förbättra förhållandet förklarade de sig villiga lämna de mera framstående bland dessa medhjälpare tillfälle att deltaga i deras egna ritöfningar. I synnerhet ådagalade Taraval ett allvarligt och brinnande nit att utan ersättning undervisa dylika elever. — Detta var första början till en ritskola i Stockholm.

Då slutligen de inhemska eleverna hunno så långt, att äfven de kunde med fördel begagna sig af lefvande modell, förskaffade den inflytelserike *C. G. Tessin*[1] år 1735 anstalten namn, heder och värdighet af »*Kongl. Ritare Akademi.*»

Denna anspråkslösa kamratkrets, kunde man säga, utvecklade sig småningom för det fosterländska syftemål, som låg i luften, följande dock tämligen strängt den franska konstakademiens vedertagna program. Hvad de yttre anordningarna beträffar, upptogos de i halfcirkel placerade bänkarne af elever, hvilka dels modellerade, dels aftecknade med krita den poserande karlmodellen. Under dennes hvilostunder gick Taraval omkring och besåg de ungas arbeten samt anmärkte felen, hvilka dessa på egen hand fingo försöka förbättra. Utan korrektur arbetade eleverna däremot, då det gällde att täfla om de år 1735 anslagna små prismedaljerna i guld och silfver. Till teckning efter naturen anslöt sig snart teckning efter antiken. I allmänhet torde eleverna varit af stadgad ålder. — I hufvudsak följas dessa grundsatser för undervisningen ännu i dag; så ock Taravals metod att under korrekturet medels samtal öppna vida utsikter öfver konsten.

Tack vare ritareakademien kunde år efter år några inhemska konsthandtverkare erhålla arbete och förtjänst vid slottets dekorering, men deras antal var ännu otillräckligt och deras konst-

[1] Tessin hade som ung vistats utomlands för att göra sig förtrogen med inrättandet och ledandet af en konstakademi i Sverige, hvilken skulle sträfva att göra alla de sköna konsterna där bofasta.

skicklighet ringa, hvarför nya krafter åter inkallades från Frankrike för att fylla luckorna efter dit återvända artister.

Bland de nykomne blef den unge bildhuggaren *Bouchardon*, som 1741 anlände till Stockholm, till bästa hjälp för Taraval vid undervisningen i akademin. Såsom Taravals öfrige frivillige och för konstodlingen intresserade medhjälpare i samma uppgift nämnas på 1740-talet svenskarne *Johan Pasch*, *J. H. Scheffel*, *P. Wallrave* och *Olof Arenius*, hvilka alla arbetade vid slottsbyggnaden, där man flitigt höll på med slottskapellets artistiska inredning.

Vid akademin var vid denna tid allt ännu ställdt på provisorisk fot med ett först från 1739 utgående anslag af inemot 3.000 fmk. Verksamheten var ej ordnad medels några stadgar. Matriklar och protokoll öfver prisbelöningar fördes icke *före 1768*, hvarför få och ofullständiga handlingar rörande akademin finnas från denna hennes äldsta period, hennes barndom, som varade mer än 30 år, således till in på senare hälften af 1700-talet. Om också Michael Toppelius varit elev i ritareakademin, kan således ingen officiell uppgift härom numera anträffas.

Efter det Taraval, utsliten och sjuklig, lämnat jordelifvet 1750 och äfven Hårleman samt den nitiske, begåfvade och godhjärtade Bouchardon 1753 följt honom i grafven, blef *C. Fr. Adelcrantz* akademins fastaste stöd. Hårleman hade lyckan att, innan döden tillslöt hans ögon, se inhemska målaretalanger rikligen uppstå, hvilka lofvade göra användandet af främmande konstnärer öfverflödigt. Efter 1760 blefvo sådana ej vidare inkallade till Sverige.

Härmed hafva vi skridit förbi åren 1751 och 1752, under hvilka Toppelii lärotid i Stockholm inföll. För fullständighets skull må erinras om att Kongl. ritare- eller målareakademien, såsom den äfven kallades, år 1773 erhöll namnet: Kongl. Målare- och Bildhuggare-akademien, hvarjämte stadgar för henne samtidigt stadfästades af Gustaf III, hvilken konung det var förunnadt att se anstaltens myndighetsålder vidtaga. Benämningen Kongl. Akademien för de fria konsterna är från 1810.

För att mera i detalj sätta oss in i de tillfällen till undervisning i konst, som i Stockholm erbjödos en nybegynnare på 1750-talet, bör följande tilläggas.

Till lärjunge i akademin antogs i regel en hvar »af hvad stånd och värde han vara må», hette det, blott han var försedd med vittnesbörd om god fräjd och förord af någon af akademins lärare. Lektionerna höllos om eftermiddagarne och fortgingo hela året om. Det akademiska arbetsåret började med den 1 september, hvarefter man till och med utgången af mars månad tecknade eller modellerade efter lefvande modell vid lampljus, om somrarne vid dagsljus, ofta efter antika gipsafgjutningar. Dessutom ägde en hvar att under den ljusa årstiden njuta fri undervisning i ornamentsteckning, på det att nyttan af akademin måtte sträcka sig »äfven till handtverkerierna i gemen», för hvilkas höjande frihetstiden, som bekant, lifligt intresserade sig. Då prismedaljerna ansågos af eleverna som förebud till resestipendium, men blott få dylika understöd funnos att bortgifva, fortsatte de förbigångne vanligen icke sina studier, utan sökte komma till rätta med de små talanger, de hunnit förvärfva sig, i följd hvaraf en mängd halffärdiga dilettanter uppstod till skada äfven för konstsinnet hos allmänheten. Till olägenheterna vid undervisningen hörde, att det stod eleven fritt att lämna akademin, när han det ville, samt att disciplinär myndighet saknades.

I fråga om de tillfällen, Toppelius kunde anses hafva ägt att i målarkonst utbilda sig under vistelsen i Stockholm, är det af intresse att veta, att de akademins elever, som hade arbete vid slottsbyggnaden eller annorstädes, voro af skråordningarne förbundne att uttjäna vissa läroår inom den tidens målare- och bildhuggaresocieteter. Det var i synnerhet inom den förra mer än en lärling, hvilken åtnjöt undervisning i akademin och där återfann som lärare samme mästare, hos hvilken han hade att uttjäna sina läroår. En sådan mästare-lärare var vid denna tid Johan Pasch. Dessa lärares verkstäder blefvo då de atelierer, i hvilka den unge mannen, som i akademin lärde sig teckna, erhöll de första grunderna i konsten att sköta pensel och palett. »De band, som skråordningarne lade på en sådan lärling, kommo ofta i kollision med den frihet, han såsom akademielev ansåg sig äga, en frihet, som ej sällan urartade till självsvåld. Mången målarelärling ansåg sig sålunda utlärd i handtverket, sedan han någon tid erhållit undervisning i akade-

min, eller ock fortsatte han icke att hemma uttjäna sina läroår, utan skaffade sig på ett eller annat sätt respengar till utlandet.» De citerade orden äro, enligt Looström, hämtade ur en inlaga, som de ofvannämnda societeterna *1752* inlämnade till konungen med anhållan, att tillsynen öfver deras lärlingar måtte lämnas »under K. Maj:ts byggningsembete och den därunder lydande målare- och bildhuggareakademien.»

Akademin uppdrog då åt fem af sina ledamöter — till hvilka äfven Pasch hörde — att afge betänkande i anledning af denna inlaga. Det skulle föra oss för långt att närmare relatera betänkandet, som gick ut på dels att lossa på de band, som skrået lade på den unge konstadepten, dels att reglementera fortgången af hans studier med konstskickligheten som grund för läroårens belopp. Porträttmålare — dessa voro då för tiden något ringaktade — samt medaljörer och kopparstickare, hvilka i hemlandet kunde erhålla fullgod underbyggnad, skulle ej tillåtas resa utomlands, hvilket däremot borde medgifvas dem, som egnade sig åt historiemålning och bildhuggeri. Dem alla gällde, att, om de efter fullbordade studier kunde vinna ledamotskap i akademin, de därefter skulle äga frihet att arbeta för sig själfva. »För öfrigt skulle alla ynglingar i gemen förbjudas att söka beskydd hos akademin, utan att vara förbundna att antingen arbeta hos någon mästare eller ock använda sin tid att lära något annat. Så skulle riket omsider erhålla tillgång på duglige inhemske konstnärer.»

IV. Michael Toppelii lärare Johan Pasch.

Då Toppelius erhöll sin underbyggnad i målarekonsten af Johan Pasch, och då denne hofmålare antagligen varit den ende artist af någon betydenhet, med hvilken den finske ynglingen under sin lärotid i Stockholm stod i närmare, måhända daglig beröring, vore det en underlåtenhet att ej söka framställa en bild af den på sin tid i den svenska hufvudstaden och isynnerhet i därvarande artistiska kretsar nogsamt bekante dekoratören Johan Pasch.

Toppelius var väl, oaktadt sin underordnade ställning, mer än en gång i tillfälle att kasta en blick in i denne herres, efter ritning af Hårleman, vid Mäster Samuelsgatan uppförda, ännu kvarstående eleganta hus. Den unge uleåborgaren gjorde kanske en mer eller mindre flyktig bekantskap med brorsbarnen till honom, med den rikt begåfvade, sedermera utmärkte konstnären *Lorenz Pasch den yngre* och dennes milda syster *Ulrika,* den förre ett år äldre, den senare ett år yngre än Michael. Hvardera af syskonen idkade porträttmåleri och tilläto väl gärna farbroderns hygglige, för öfrigt hvart han än kom omtyckte elev beskåda deras ännu ungdomliga, artistiska försök.

Detta faller sig lika naturligt att antaga som att Toppelius ej underlät att bege sig ut till Drottningholm för att betrakta den beryktade stora duk, hvilken dessa syskons farfar *Danckwart Pasch* målat för slottskapellet därstädes och som föreställde »Yttersta domen», en komposition, som han visserligen länge ihågkom.[1] Fader till de nyssnämnda syskonen var den förtjänstfulle, i England mer än i sitt hemland uppburne, distingerade porträttmålaren *Lorenz Pasch den äldre,* i hvars atelier då för tiden Toppelius hade haft tillfälle att förskaffa sig barlast på sin lätta målarskuta, i fall hans håg stått till porträttmåleriets något tröttande konst.

Danckwarts yngre son, brodern till Lorenz, var *Johan Pasch,* ett stockholmsbarn från den 12 mars 1706. Han var till en början yrkesmålare och blef gesäll 1724. Nedärfda anlag drogo hans håg till det artistiska måleriet, och vid 26 års ålder begaf han sig utomlands, sannolikt med de lätta bekymmer för utkomst, som en skicklig yrkesmålare alltid och öfver-

[1]) *Danckwart Pasch,* den förste af denna från Lybeck inflyttade målarsläkt, var ålderman i sitt yrke i Stockholm, men tillika konstmålare. Af sin »Yttersta domen» utförde han flere kopior, af hvilka en synes hafva förirrat sig till Finland. I Eura sockens moderkyrka förvarades ännu 1887 — och kanske finnes den där fortfarande — undanstucken i ett förrådsrum en större duk med öfverskrift: »Wiimen Duomio Mat. 25» och signering: *Danckwart Pasch pinx. Stockholm d. 23 Martij A:o 1739.* Då målaren emellertid uppgifves hafva dött 1727, väcker årtalet i signeringens misstanke, att kopian utförts af främmande hand. Traditionsvis berättades dock i Eura, att målaren själf kopierat målningen efter originalarbetet på Drottningholm.

allt lär sig öfvervinna. Han vistades så omkring 4 år (1732—1735) i Amsterdam och Paris, där han med den energi, hvilken var ett grunddrag i hans karakter och, låtom oss tillägga, med sin dryga själfuppskattning, under flitig verksamhet lyckades utbilda sig till en anmärkningsvärd förmåga i det fack, han utsett för sig: dekoreringskonsten i högre mening, för hvilken gren af konstmåleriet han ägde afgjord lust. — På stafflimålning försökte sig den kloke mannen så godt som aldrig, han var nogsamt medveten af, huru högt hans vingar mäktade bära honom.

Kort förrän Pasch på våren 1735 hemkom hade, som vi veta, Taravals anspråkslösa ritskola erhållit det mer officiella namnet Kongl. Ritareakademien, och där fick äfven Pasch tillfälle att aflägga ett berömligt prof på sin skicklighet som tecknare. Tessin erbjöd honom genast att taga del i utförandet af dekorationsmålningar på slottet, men ingenting blef därvid nämndt om hans aflöning, ehuru Pasch godt kunde täfla — om ej med Taraval själf — så dock med de bästa bland de öfrige franske medhjälparne. En utmärkelse kom honom sagde år på hösten till del: nämligen den första silfvermedalj, akademin utdelade — guldmedaljen gafs åt den betydligt äldre Petter Wallrave, hvilken gällde såsom en af de yppersta tecknare Sverige någonsin ägt.

Sitt arbete på slottet började Pasch i öfra våningen, på östra sidan om galleriet, med att »måla marmor, finierad med dag och skugga, samt ornamenter af couleurer, blomverket, midtlersta historien, blomsterfestoner o. s. v.» Förnämligast sysselsatte han sig med takmålningar. Han hade antagit arbetet, uppgaf han, i förhoppning att »komma i den konsideration, som hans kapacité skulle medgifva», men då han, efter att ha arbetat ett år, ej hugnades med något arvode, inlämnade han ansökan om årlig lön af 5,400 daler kopparmynt (efter en daler = 1 m. 92 p. en summa af 10,360 fmk) eller minst 5,000 d:r samt hotade att i annat fall söka sig arbete utomlands. — Då Taraval, såsom naturligt var, ej lämnat sitt Frankrike med dess rika tillfällen till utbildning och rykte för en spottstyfver, hade han förbehållit sig i det då föga artistiska Sverige ett engagemang af omkr. 20,000 fmk, och då dennes bäste med-

hjälpare *Desclaviers* åtnjöt omkring 10,000 fmk i årlig lön, synes Paschs anhållan ej varit så alldeles obillig, så mycket mer som han visste sig vara omistlig och — som han slutligen nöjde sig med 8,000 fmk om året.

I sin skriftliga löneansökan hade Pasch inrymt ett par rader, som vittna om hans självfuppskattning och hans i utlandet förvärfvade syn på tingen. [1] Han anmärkte nämligen, att Desclaviers var endast ornamentsmålare, hvaremot han själf målade allt behöfligt, en artistisk rangskillnadsfråga, som senare allt skarpare bröt fram, då det gällde de egentliga konstnärernas och handtverkarnes i Stockholm samhällsställning, hvilken af ålder dittills varit enahanda. De egentliga handtverkarne intogo i Sverige ett aktadt namn, beklädde stundom högre kommunala förtroendeposter, till och med borgmästaretjänst, och som bekant förlänade drottning Kristina adelsvärdighet åt en och annan bland dessa, hvilka vunnit hennes ynnest. Ännu i 1720 års allmänna ordning och skrå för handtverkare i Sverige och Finland fastställdes samma rättsliga föreskrifter för »manufakturister, konstnärer och mästare.» Bryter konstnär däremot, så må han icke lidas, heter det, utan ämbetet har rätt att med borgmästares och rådes tillhjälp fasttaga honom och konfiskera hans verktyg. I ett visst undantagsförhållande stodo i konungens och adelsmäns tjänst anställde handtverkare. Samma förmåner åtnjöto ock utländingar, men äfven de voro skyldige att alltid »i sina konster troligen undervisa några af landets barn.» Såsom tidigare nämnts iakttogs denna skyldighet kärleksfullt af Taraval och hans kamrater. Håglöse och af utveckling oförmögne lärjungar uteslötos dock ur läroanstalten, hvarför de kvarblifvande själffallet kommo att betrakta sig såsom utvalde och ett hufvud högre än andra lärjungar, som måste räknas till handtverkarnes klass.

Den högfärdige och onekligen bråkige samt processlystne Pasch fann i nära samband med denna angelägenhet en käpp-

[1] Pasch's raska utveckling på utländsk botten vann också erkännande af samtiden, äfven af Hårleman, som 1739 skref till Tessin: „*Pasch se fait d'une façon que vous ne le connâitrez plus à votre retour et Desclaviers malgré l'envie qu'il aurait de rester, se voit forcé d'avouer, qu'il ne saurait être plus dignement remplacé.*

häst efter sitt sinne, hvilken han energiskt sökte styra till det mål, han föresatt sig hinna: afskaffandet af likställigheten mellan konstmålare och ämbetsmålare. Han hade väl 1736 lyckats erhålla karakter af konstmålare, men då han ingen penningföraktare var, fortfor han att i Stockholm hålla egen målareverkstad såsom en äkta ämbetsmålare. Där lade han någon gång själf hand vid yrkesarbeten, målade elegantare vagnar o. s. v. Han åtog sig ock hos höge gynnare och vänner mycket ordinära rumdekorationer, målade hela räckor af blomfestoner och dylikt.

Slutligen uppretade hans högfärd och ringaktning gent emot bestående förhållanden hans yrkeskamrater med den påföljd, att Pasch 1740 blef skild från skrået och förbjuden att falla i dess näring. Till svar härpå började han sin envisa kamp att blifva utnämnd till k. hof- och konstmålare med rättighet att själf dana och utnämna mästare. Med erkännande af Pasch's skicklighet som arbetare framhölls från skråets sida, att det nu för tiden fanns »så skicklige, om icke skickligare mästare än Pasch var den tiden han kom i ämbetet», hvarför skrået ej understödde denna anhållan. Ärendet gick utan framgång för Pasch ända upp till öfverståthållaren. Under denna strid mellan artistfrihet och artistfåfänga å ena, samt de borgerliga klassernas konservatism å andra sidan utförde, berättar *O. Levertin,* den sarkastiske Pasch på spe två kompositioner i färg, båda sedan mångfaldigade i gravyr. I den ena af dem: »Afunden och Bedrägeriet emot Oskulden», karrikerade Pasch byggnadsborgmästaren Olof Forsberg, framställande honom med en råttfälla på sitt med åsneöron utstyrda hufvud. Den andra taflan: »L'attaque de l'Isle de l'art par les Ignorants» skildrade fantastiskt de beskedlige målarmästarne såsom ursinnige reptilier anfallande konstens ö, där artisten lugn sitter vid sitt staffli i Apollos tempel. [1]

Slutligen erhöll Pasch 1748, tack vare Hårlemans protektion, den så länge och lidelsefullt eftersträfvade titeln af hof-

---

[1] Den smått beryktade karrikatyrkompositionen »Hönstaflan» på Gripsholm, hvilken tillskrifvits Taraval, anser Looström på grund af samtida uppgifter vara ett medelmåttigt konstverk af J. Pasch.

målare. Efter denna tid stodo handtverkerierna i riket på skråväsendets gamla, inhemska grund, medan på en högre social ställning artistfriheten florerade, med blicken fästad på svensk konst och pariser lärometod, tills nya tider grydde.

Kanske bör här tilläggas, att Pasch 1744 ytterligare stegrade sina löneanspråk till omkring 11,500 fmk, utom ljus och vedpengar, men att han dock ej erhöll mer än inalles 10,000 fmk, äfven denna gång på förord af Hårleman, hvilken rättvisligen vitsordade, att Pasch vore »användbar till hvad slags målning, som förefaller.» Slutligen 1758 blef han hofintendent, efter att ha gjort längre resor i Europa. Han afled 1769 i Stockholm efter att ha samlat en vacker förmögenhet. Se där i korthet det hufvudsakligaste af hans yttre öden. Hans rent privata förhållanden äro mig obekanta.

Det förnämsta prof af J. Pasch's dekoreringskonst, hvilket kvarstår, är hans andel af plafondmåleriet i Stockholms slottskapell, som Taraval ej hann fullborda. I en till 1755—1756 års riksdag ingifven handling heter det, att Pasch ensam förrättat alla de målningar, som förefallit så uti de k. rummen som förnämligast i kyrktaket, på hvilket vid Taravals död den stora såkallade Plafonden till någon del var färdig, men det öfriga jämte de tvenne mindre plafonderna af Pasch fullbordats tillika med den tillsvidare nuvarande altartaflan. — Dessa mindre fält utfördes dock tvifvelsutan efter Taravals skizzer, anmärker Looström välbetänkt och tillägger: »Såsom synes hade Pasch emellertid rika tillfällen att sätta sig in i den franske mästarens metod; också är det mången gång svårt att skilja emellan hans och Taravals verk. Den väsentliga olikheten dem emellan ligger däruti, att den svenska målaren lider af en viss tyngd i såväl teckning som kolorit och därjämte af bristande lif i framställningen.

Här är att tillägga, att Pasch utförde flera rummålningar på Stockholms, samt dörrstycken med föga beprisade djurmålningar på Drottningholms slott; och vidare, att han vid tiden ungefär mellan 1737 och 1744 med förträfflig smak ommålade grefve Tessins palats samt att han för öfrigt prydde enskilda boningar såväl i hufvudstaden som på gamla herresäten med väggmålningar o. s. v.

I hufvudsak kan till Johan Paschs berömmelse sägas, att han var den förste konstnär, som utgick från ritareakademin, och den förste, som energiskt arbetade på sämt i ej ringa mån lyckades i att göra konstbehofvet i Sverige oberoende af utländska artister.



Johan Pasch. Gravyr af Gillberg efter tafla af L. Pasch.

En annan sak är, att han likaså litet som hans samtid kunde tänka på, att en annan riktning i konstväg än den i Paris hallstämplade kunde komma till välde i Sverige.

Johan Pasch hade ett prydligt utseende med uttryck af en förnämlig goddagspilt. Då man betraktar det af Roslin 1756 målade porträtt af honom, hvilket befinner sig i Akademien för de fria konsterna, i Stockholm,[1] instämmer man i O. Levertins

[1]) Afb. i Oscar Levertins studie öfver A. Roslin, p. 13.

anmärkning, att »figuren ger en försmak af gustaviansk elegans och en stämning af ungdom och artistskap.» Också Lorenz Pasch d. ä. har målat ett porträtt af brodern, hvilket graverats af J. Gillberg och här återgifves i reproduktion. Det förefaller ingalunda förvånande, att den orolige, men kvicke mannên hörde till stamgästerna hos grefve Tessin, då denne vistades om vintrarna i hufvudstaden, efter det han dragit sig undan från hofvet och från statens värf.

V. Svenska artister arbetande i Stockholm under åren 1751—1753.

Det borde ej helt och hållet sakna intresse att se tillbaka i det dunkel, som omhöljer Michael Toppelii lärotid i Stockholm, i akt och mening att upptäcka med hvilka artistiska personer han möjligen och oaktadt sin ringa ställning kunnat göra bekantskap under åren 1751—1753 eller hvilka han kanske varit i tillfälle att se arbetande vid staffliet. Toppelius hade sannolikt ej då ännu att uppvisa några självständiga kompositionsförsök, hvilka hälst i någon mån kunnat tillvinna honom en välvillig blick af en konstkännare, såsom fallet var med den svenska autodidakten, »bondmålaren från Småland», såsom Per Hörberg plägade benämnas, då han vid den mogna åldern af 37 år för första gången, 1783, kom till Stockholm med några smärre målningar under armen och där rönte den vänligaste uppmuntran af artister äfvensom af personer stående på samhällets höjder.

Hänvisande till tidigare uttalad förmodan rörande ynglingens personliga tillträde till medlemmarne af familjen Pasch och till deras atelier samt erinrande om den dagliga beröring, Toppelius såsom sannolikt elev i Ritareakademin hade med sina lärare, i synnerhet med Johan Pasch och dennes kvicke tjänstekamrat, målaren *Jean E. Rehn* — Taraval var redan vid grafvens rand och kan här knappast tagas med i räkningen, utom i fråga om det verkligen stora inflytande, hans plafondmålningar i slotts-

kyrkan synbarligen utöfvade på Toppelius — må här i korthet uppräknas några svenska, äldre och yngre målare, som under åren 1751—1753 vistades i Stockholm och sannolikt ej undgingo den finske ynglingens uppmärksamhet.

Bland mer framstående, mångårige elever hos Pasch, hvilka då deltogo i dekorationsarbeten på slottet och samtidigt bedrefvo studier i ritareakademin märkes den begåfvade, puckelryggige *Jonas Hoffman* (1728—1780), hvilken själf ansåg sig som det svenska måleriets och den stora stilens Messias, men som aldrig hann långt, äfvensom *Gustaf Hesselius* (1727—1775), hvilken tecknade och målade djur, blomster och ornament i slottsrummen — ämnen, som med tiden ofta skulle taga Toppelii förmåga i anspråk, då det gällde paradisbilder, evangelisternes symboler, takmålningar o. s. v. Hesselius hade för afsikt att svinga sig upp till historiemålare, men slutade som sinnessjuk. Ehuru något äldre än Toppelius torde Hoffman och Hesselius godt kunna räknas bland dennes personliga bekantskaper, likasom ock de arbeten, hvilka kopparstickarne *Per Floding* och dennes rival, dessinatörlöjtnanten *Jak. Gillberg* (båda ända till 1735 mångåriga elever hos Paschs förtrogne vän Jean E. Rehn) utförde, måste hafva varit vår unge landsman bekanta.

Rokokons förste franske representant — så har man kallat den på sin tid mycket omtyckte porträttmålaren *J. H. Scheffel* (1690—1781) — lefde länge nog att få intaga platsen af den siste af den äldre svenska artistgenerationen. Han stod på höjden af sitt rykte under årtiondena 1730—1750, hvarför Toppelius nogsamt kunnat vara i tillfälle att se arbeten af honom och att söka studera dem — i fall hans anlag legat åt porträttmåleriet. [1]

Porträttörer af lägre ordning voro i midten af seklet bland andra: *Johan Stålbom* (1712—1777), hvilken redan omkring 1729 var elev hos J. Pasch; vidare den senares släkting tapetmålaren *David von Cöln*, hvars bästa tid inföll 1720—1745 och hvilken utförde som mellanarbete klena porträtt o. s. v.

[1] Bland Scheffels många elever nämnes så tidigt som 1731 *Carl Porteus* från Åland, om hvilken jag ej anträffat någon upplysning för öfrigt.

Högre stod barockmålaren *Olof Arenius* (1701--1766). Han var omkring 1740 porträttören på modet. Dennes lärjunge och kopist var den föge begåfvade *P. Fjellström,* af hvars konstskicklighet man i sakristian till Pyhäjoki kyrka är i tillfälle att se konterfej af församlingens kyrkoherde P. Mathesius och dennes hustru Brita Kiemmer, det senare porträttet signeradt 1756.[1]

Den bekante haute-lisseväfvaren *Per Hilleström,* född 1733 och elev af Taraval, besökte från pojkåren ritareakademin och hade mycket att uträtta med slottets prydande just under Toppelii arbetstid därstädes. — Om den på resor ofta stadde unge uleåborgaren *Isak Wacklin* sagde tid råkade befinna sig i Stockholm, var det en gifven sak, att landsmännen sammanträffade. Af honom torde dock Toppelius ej haft mycket att lära sig.

Endast upptecknande namnen på de berömda målarena från medlet af 1700-talet: Gustaf Lundberg, den äldre och den yngre Lafrensen, P. Krafft och Taravals elev Joh. Säfvenbom, som för utkomstens skull målat marmor i stora slottstrappan under ledning af Pasch, men redan 1750 rest till Paris, stanna vi slutligen ett ögonblick vid den på det religiösa måleriets område mellan 1720 och 1730 kände artisten *Georg Engelhard Schröder,* hvars framställningar af »Nattvarden» synas hafva utöfvat inflytande på Toppelius vid kompositionen af några dylika målningar. Vi skola återkomma till dem.

*

Mången skall finna denna episod öfverflödig. Måhända en annan läsare skall medge, att den uppfriskat hans minne af de svenska artister, hvilka arbetade i Stockholm åren 1751—1753, eller af andra, något tidigare konstnärer, hvilkas skapelser då allmännare beundrades och ur hvilka äfven Toppelius möjligen uppsnappade något frö till sin utbildning.

[1] Sannolikt äro dessa porträtter utförda i Stockholm, där Mathesius var medlem af prästaståndet vid 1756 års riksdag.

VI. I Stockholm i början på 1750-talet. Slutet af Toppelii lärotid.

Samma år Toppelius kom till Stockholm — 1751 — hade ritareakademin nödgats utbyta sitt ljusa rum i slottets öfversta våning mot ett visserligen stort, men något mörkt rum i nedre våningen.[1]

Den från det lilla Uleåborg och dess med låga trähus garnerade gator till den svenska hufvudstaden anlände sjuttonåringen hade på sina vandringar till och från det härliga slottet och under sina ströftåg för öfrigt i staden och dess växlande omgifningar mycket att med undran och glädje betrakta. Främst de ståtliga hus, hvilka högaristokratin låtit uppföra under trettioåriga krigets tid. Men tomrummen dem emellan, som läto palatserna framträda i all deras förnäma prakt, hade redan under förra hälften af 1700-talet börjat inkräktas af borgerliga boningar utan anspråk på arkitektonisk skönhet. För öfrigt var det då i Stockholm alls ingen brist på rödmålade, låga, landtliga hus, inbäddade i rik grönska, och där nu Norrbro bred och solid stryker fram, gick en vanlig träbrygga med rödt räckverk af timmer.

Minst förändrad är den mellan broarna belägna gamla »staden», som med sina trånga gränder, krokiga gator och enformiga simpla stenhus ännu äger ungefär enahanda utseende som fordom. Där rådde äfven då lif och rörelse, medan man i öfriga delar af Stockholm kunde njuta af landtlig stillhet och idyllisk småstadsstämning samt var i tillfälle att se människor, hvilka förstodo sig på att göra sig tillvaron bekväm och hemtreflig. Det låg ännu under Adolf Fredriks dagar en gammaldags nordisk grundstämning öfver den lilla hufvudstaden, hvilken 1700 — det första folkräkningsåret — ej ägde mer än 53.502 invånare, det vill säga ungefär samma antal som Helsingfors räknade år 1886 nämligen 53.370 kyrkskrifne invånare.

---

[1] Ingången var i västra hvalfvet snedt emot konungens stora trappa. — Här må tilläggas, att akademin år 1770 inhystes i nordöstra slottsflygeln i den lokal, som senare uppläts för k. klädkammarens räkning. Först 1780 invigdes det af enskild person donerade huset vid röda bodarne, hvilket, tillbyggdt och restaureradt, ännu inrymmer Akademien för de fria konsterna.

Emellertid började Stockholm vid seklets midt erhålla den hallstämpel af hufvudstadslif, hvilken ännu utmärker den vackra Mälarstaden, dock med en mellanperiod under Gustaf III:s tid, då den — såsom en svensk skriftställare humoristiskt anmärker — fick »en viss maskeradprägel af yr och gallisk residensköping.»

*

Följande spridda, flyktiga skildringar af yttre och en del inre förhållanden i Stockholm på nu ifrågavarande tid skola söka bilda en bakgrund, mot hvilken lifvet i staden aftecknade sig, märkbart emottagande ett intryck nu, ett annat då från när och fjärran, af hvilka något grott till framtida växt.

På 1700-talet slutade man att uppföra de pittoreska, men obekväma gafvelbyggnaderna, utan föredrog man härefter hus med längre framsidor. De runda, gröna fönsterrutorna hade just fått vika för små fyrkantiga hvita, och inom hus hade inredningen, gyllenläderstapeterna och de tunga, allvarliga mattorna från fordom blifvit omoderna. De ersattes nu i enlighet med den af Taraval, Tessin, Hårleman och icke minst af den härsklystna drottning Lovisa Ulrika omhuldade, moderna franska konstens, den lätta kvinnliga rokokostilens glada fordringar. Väggarna höllos med förkärlek i hvitt och guld, med infattade smeksamma herdescener eller med speglar. I taken sväfvade lekande amoriner inom gipsorneringar, och möbleringen utgjordes af lätta kanapéer, stolar och bord i buktiga former, utsirade med luftiga ornament i form af snirklar och musslor samt med öfverdrag af siden eller damast i ljusa glada, blommiga mönster.

Dessa en ny tids älsklingsmönster och mycket annat i rokokons trefliga stil var Toppelius nog i tillfälle att se under den tid han arbetade på slottet. Detta skönjes äfven af detaljer på hans bibliska kompositioner och dekorativa målningar. En och annan världslig figur på hans religiösa taflor utvisar likaså, att han var förtrogen med den från Frankrike lånade och modifierade dräkt, som på 1700-talet, ända till dess Gustaf III:s »svenska» dräkt kom i bruk, begagnades i Sverige: för herrar lång lifrock med stora knappar och väst med ficklock, långhalsduk, knäbyxor, strumpor och skor med spännen samt pudrad peruk med stångpiska och trehörnig hatt, samt för fruntimmer·

styfkjortel, mycket urringadt snibblif med fiskben och håret i lockar. Man finner också, att han lagt märke till den sirliga hållningen och den afmätta gesten hos hoffolket, hvilket han dagligen såg skymta förbi, där han »målade marmor» o. s. v. i slottstrapporna och i slottskapellet.

Bellmans tid var ännu ej inne, ehuru i raskt antågande. Den blifvande skalden sprang ännu omkring som en elfva-, tolfåring, och Ulla Winblad hade fyllt 7 år. Men många af de andra af Bellman besjungna voro redan kända Stockholmska genomsnittsmänniskor, ännu icke urspårade figurer. Fredman var hofurmakare och fick uppdraga drottningens väggur och pendyler. Movitz arbetade som perukmakarlärling, då han ej målade eller musicerade, och Mollberg höll tal om storpolitik, då han ej invecklats i små slagsmål. Ingen af dem kunde ana, att de, ringa, harmlösa personager, som de voro, skulle på 1760- och 1770-talet varda modellfigurer i dikter, som bilda det svenska folklynnets mest spirituella apoteos.

Mottaglig för humor och poesi som Toppelius var, skulle de Bellmanska gestalterna måhända fröjdat den enkle finske gossen, men ej hade han i framtiden haft användning för dem på sina bilder. Rättvisligen kan man säga, att han ej ur Bellmans parodiska dikter om bibliska personligheter lärt sig det barnsligt naiva skämt, han som kyrkomålare någon gång företog sig med Adam och Eva, med Noak m. m. Nog bodde det religiösa sinnet i djupet af hans hjärta, äfven då skämtet drog öfver det. Det bibel-parodiska löjet hade i den stockholmska luften spridt sig från bordsvisorna på Fredrik I:s tid och från Lovisa Ulrikas hofkretsar, kanske som motvikt mot det stränga lutherska trosallvar, hvilket för öfrigt rådde i det gammaldags, föga förfinade Stockholm före Gustaf III:s dagar. En ny syn på lifvet och på de gamla religiösa traditionerna hade ock redan under det tredje och fjärde årtiondet börjat tränga ned i de djupare lagren till häpnad för alla fromma sinnen.

Det skulle ej väcka förvåning, om yttranden af samtidens fritänkeri hade förnummits af Michael, men att dylika åsikter ej slagit rot i hans enkla, religiösa åskådning, därom vittna hans lif och hans verksamhet. Gudsfruktan tyckes allt från ungdomen bott i hans hjärta, och nog torde han, om han i den

stora staden råkat in i tviflarnes sällskap, hafva gått därifrån lugn och trygg att lyssna till predikantens ord, hvilka på ynglingens modersmål då och då talades till församlingen i den tarfliga finska kyrkan. Belägen på den afundsvärdaste plats i centrum af Stockholm, midt emot slottet och granne till öfverståthållarehuset, hade den finska kyrkobyggnaden sedan Fredrik I:s tid utgjort föreningsbandet mellan de finnar, som vistades spridda omkring i den svenska hufvudstaden. I nästan samma skick som då kvarstår ännu den gamla byggnaden — hofvets forna bekanta bollhus. Intet torn, ej heller någon annan märkbarare prydnad ger tillkänna, att man här har framför sig en kyrka, men hvad man vid första anblicken kommer att tänka på, är att den anspråkslösa stenbyggnaden med dess höga tegeltak skall ha att förtälja många minnen från förgången enkel tid, om han gaf sig den mödan. Det ligger i detta minnesmärke något drag af det finska vadmalsfolket, förirradt ut till den stora världen. Men på 1700-talet var den famösa byggnaden ungefär lika god som dess enkla borgerliga grannar.

Må vi ock slutligen lägga märke till hvilken frisk vårvind drog öfver Sveriges bygd och folk, då den oskyldiga svenska rokokotiden stod på sin middagshöjd och då det 18:de seklet upphann sin. *Linné,* i fulla kraften af sin rikt skapande mannaålder, såg med en faders, nej, en moders vackra blick på sitt tyst ur ljusa morgondimmor uppstigande blomsterrike — med en blick, som drog alla ädla sinnen till honom — och som till och med skulle komma en obekant yngling från Finlands ödsliga näjder att i sinom tid framställa skära blommor och vackra girlander på de kala väggarne i de fattiga kyrkorna där borta. — Samma år denna yngling kom till Stockholm, sommaren 1751, möttes i Mälardalen de två unge greflige skalderne Creutz och Gyllenborg, den förre kommande från akademin i Åbo, den senare från högskolan i Lund, båda med gyllene framtidsdrömmar och guldrena strängar på lyran. Hvardera hörde till de för fransk bildning och franskt fritänkeri icke främmande »Tankebyggarnes» gille, hvilket, slutande inom sig blomman af hufvudstadens intelligens, sammanträffade i den litterära salong, som på 1750-talet hölls af Sveriges första egentliga skaldinna, fru Nordenflycht.

Den österbottniske ynglingens tankar gingo under högsommaren 1752 sannolikt oftare än vanligt till hemlandet, där den gode och med Finland välmenande konung Adolf Fredrik gjorde sin långa rundresa öfver Åland, södra Finland och utmed Bottenhafvets finska kuststräckor och så öfver Torneå tillbaka till Stockholm. Ju högre mot norden kungen kom, desto bekantare voro för Michael de passerade orterna: Lochteå, Brahestad och Uleåborg. Berättelserna härom kunde ju väcka hemlandstankar.

Också lyckades Toppelius utverka sig tillstånd af Pasch att till vintern få återvända till hemlandet. Sent på hösten 1752 anträdde han återfärden och fick till ressällskap sin broder, handlanden Zakris Toppelius, som troligen i handelsaffärer besökt Stockholm. Ett nytt litet skepp, benämndt »Ijo Probstinnan» och tillhörigt handlanden Anders Björnholm (i Uleåborg?) skulle föra dem öfver hafvet, men hunnet till åmynningen af Pyhäjoki led fartyget skeppsbrott samt gick fullständigt förloradt, dock utan förlust af människolif.

För öfrigt var skeppsbyggeriet i norra Österbotten ej långt hunnet på 1700-talet — och seglingskonsten ej heller, ehuru resorna ständigt gingo samma vägar mellan Uleåborg och Stockholm. Också skall det ännu på 1780-talet varit vanligt att svenska skeppare förde uleåborgska skepp. »Gamla Maja», som dock lyckligt hade fört Michael till Sverige, och »Ijo Probstinnan» hörde sannolikt till samma typ af fartyg som skeppet »Hoppet», hvilket så åskådligt och humoristiskt framträder för oss vid läsningen af »Prinsessan af Wasa» i »Fältskärns berättelser». (Se anm. i slutet af arbetet.)

Då Michael, troligen i början på sommaren 1753,[1] återvände till Stockholm, vidtog han ånyo sitt arbete som lärling hos Pasch och sina öfningar för öfrigt. Äfven detta år begaf han sig på hösten till hemlandet. Obekant är om hemfärden företogs med fattadt beslut att icke mer återvända till Stockholm för att där vidare utbilda sig, men detta blef dock fallet.

Om man antar, att han i juni 1751 anlände till Sverige och där kvardröjde till »sent om hösten» — kanske till oktober

[1] Det är ju onödigt att för vänner af riktiga kronologiska data erinra om att den gregorianska tidräkningen sagda år infördes i Sverige och Finland.

1752, — skulle hans första vistelse i Stockholm varat omkring 16 månader. Hans andra lärotid i Sverige kunde däremot ej gärna upptaga mer än 4 à 5 månader. Han skulle således i alla händelser där haft arbete och åtnjutit undervisning inalles vid pass $1\,^{2}/_{8}$ år, en visserligen kort, men dock jämförelsevis afsevärd skoltid för en ordentlig och i sitt yrke redan något öfvad yngling med lofvande anlag, håg att lära sig och energi att utbilda sig på egen hand. Förbises böra härvid ej de tillfällen, hvilka i den svenska hufvudstaden erbjödo sig att taga kännedom af bättre konstverk, isynnerhet af kopparstick efter äldre mästares arbeten, att vid betraktandet af dem gifva akt på olika tiders och nationers klädedräkter, vapen o. s. v. — ett undervisningsämne, som först något senare (åtminstone från 1770) infördes officiellt i ritareakademin. Ihågkommande allt detta, kan man godt förstå, att det för den intelligente, ur en hyfsad omgifning utgångne ynglingen ej var omöjligt att i sitt minne, kanske äfven i skisser och kopior, äga en god hjälp i framtiden på sin bana som kyrklig målare i hembygden.

*

I samband med omnämnandet af Toppelii resor från Stockholm till hemorten berättas i »Biografinen Nimikirja» (sid. 701) — troligen med stöd af någon tradition — att den unge målareleven på den ena af dessa färder förälskade sig i en till börden polsk tärna *Maria Magdalena von Ocklavitz,* boende i Limingo. Det heter vidare, att han af den orsaken öfvergaf sina studier i Stockholm, gifte sig 1763 med henne och slog sig ned som (yrkes)målare i Uleåborg. Den romantiska historien ger dock anledning att misstänka felräkning i någon del af berättelsen. Sista gången Toppelius under lärotiden i Stockholm hemkom inträffade, såsom nyss nämndes, 1753. I »Nimikirja» (sid. 1311) uppges, att sagda unga flicka var född 1745 eller möjligen 1743. Hon skulle således 1753 varit 8, högst 10 år gammal, och Toppelius, som var född 1734, nitton år.[1] Dessa

[1] »Nimikirja» upptar äfven för honom två olika födelseår: 1734 och 1738. Enligt Toppelii signering på en altartafla i Revolaks är det förra årtalet det riktiga.

siffror tyckas göra troligt, att de ungas bekantskap och kärlek inledts senare. Rätta sakförhållandet är dock svårt att uttyda. Detta skulle dock till bedömande af Toppelii karaktersfasthet och orubblighet i känsla varit af intresse att känna, ty det synes vara faktiskt, att de unga först 10 år senare eller 1763 ingingo äktenskap.

Saken blir något mer invecklad däraf, att Toppelius själf i sin »Vandringslista„ (n:o 2), uppgjord på hans ålderdom, skrifver: »1753. Målning på Ijo kläckstapel. (Blef gift de åren) i Idmans tid» samt tillägger till yttermera visso: »I den tid blef gift.» Detta beror dock sannolikt af ett minnesfel hos den gamle.

Tvungne att lämna denna sak därhän, skola vi nu, så vidt möjligt är, följa Toppelius under hans verksamhet åren 1753—1763.

VII. Michael Toppelius och hans verksamhet under åren 1753—1763.

I fråga om den kronologiska ordningen af Toppelii arbeten och resor måste i det följande osäkerhet ej sällan förekomma, alldenstund kyrkoarkiverna, hvilka möjligen kunde lämna bestämda uppgifter i saken, icke ännu blifvit på långt när fullständigt undersökta. De upplysningar, de måhända komma att ytterligare lämna, torde dock öfver hufvud varda af underordnad vikt. Toppelii egna vandringslistors bristfällighet och knapphet äro redan berörda. Det ser ut som om han vid uppgörandet af dem till en början tänkt på tidsföljden af sina arbeten, men snart nog lagt märke till luckorna i förteckningen, hvilken han därefter ofta uppställde efter de af honom besökta orternas gemenskap till hvarandra.

Efter hemkomsten synes den unge målaren ett par år framåt ej funnit tillfälle att aflägga något prof på sin konstskicklighet. I stället sysslade han under åren 1754 och 1755 med yrkesmålning af enklaste slag. I Kemi torde sådant arbete börjat, i det han 1753 beströk klockstapeln — »i prosten

Isak Erwasts tid» (1741—1747). Kort därefter utförde han enahanda yrkesmålning i Ijo »i kyrkoherden Daniel Idmans tid» (1754—1772) äfvensom upprepade gånger i hemstadens klockstapel, tidigast i kyrkoherden Johan Junnelii tid (1745—1755), senare i prosten Johan Wegelii tid (1757—1764), ja, långt därefter målade han »taket» (i klockstapeln?), då Anders Kikovius var kyrkoherde (1796—1807).

Efter att hafva berört dessa målningsarbeten skrifver Toppelius i sin vandringslista: »Idensalmi sockens Klåckstapel jemte en hoper målningar i Kyrkan i Probsten Helsingi tid.» Då samma lista börjar med uppgiften, att han 1748 vid pass målade »åtskilliga målningar» därstädes, såsom vi veta från berättelsen om hans ungdomstid, och då Helsingius afled 1757, vore det möjligt, att Toppelius i medlet på 1750-talet ånyo arbetat där och just där utfört sina första kyrkliga konstmålningar.[1]

I det ofvanstående uppräknades ett antal prästmän af den gamla patriarkaliska stammen, en ringa del af den stora mängd präster, med hvilka Toppelius under sin lefnad kom i beröring, ofta uti intim bekantskap, mången gång i vänskapsfullt förhållande. Umgänget med de redbare männen bidrog att utveckla hans karakter och vidga hans intresse för andliga ting och för bildningsförhållandena i landsorten. Bland de nämnda prästerna möta vi genast *Isak Erwast* i Kemi, utgifvaren af en »Rukouskirja», hvilken i så hög grad tilltalat folket, att den ännu så sent som 1879 — ej mindre än 146 år efter dess utgifvande — utkom i en ny upplaga, i ordningen den femtonde. — En annan af desse män, *Daniel Idman,* hörde till den ansedda prästsläkten i Hvittis, inom hvilken lärdom samt lingvistiska spekulationer och utredningar ej voro främmande. — *Johan Wegelius* nitälskade för en varm religiositet och mot sekterism. Äfven han var en omtyckt religiös författare, hvars största arbete: »Se ewangeliumillinen Walkeus taivaallisesa opisa ja pyhäsä elämäsä» har efter dess utkommande i medlet på 1700-talet upplefvat flere upplagor och slutligen på 1850-talet utgifvits på

[1] För öfrigt upptar vandringslistan under n:o 27, att han målat Iisalmi »Klåckstapel jemte Predikostol», sannolikt vid ett ännu senare tillfälle.

svenska. — Iisalmi prosten Helsingii dotter blef 1756 gift med den redan omnämnde *Abraham Argillander*, slutligen direktör vid salpetersjuderierna i Nylands och Tavastehus län, hvilken under sin studietid i Upsala varit lärjunge af Rosén von Rosenstein, af Linnè och i synnerhet af kemisten J. G. Wallerius. Det var således bildningssträfvanden åt många sidor, hvilka redan vid början af Toppelii myndighetsålder på nära håll uppenbarade sig för honom. Och sålunda fortgick hans »vandringstid» med ständig tillväxt från socken till socken af aktade och aktning värda bekantskaper — naturligtvis omväxlande med mindre intelligenta personer — men öfver hufvud manande honom till kärlek till vetande och högre intressen samt väckande och underhållande hans hopp att en gång i tiden kunna ge sina söner en verkligt god uppfostran. [1]

Toppelius var endast 22 år, då han i den lilla intressanta kyrkan på Karlö, denna i hafsbandet utanför Uleåborg liggande, vågomsvallade stora ö, som på finska bär namnet Hailuoto, blef i tillfälle att göra sina kanske tidigaste lärospån som artistisk kyrkomålare. Man fick där år 1756 se den unge »eleven af Joh. Pasch» under den knappa tiden af vid pass 6 veckor flitigt arbetande än med utförande på predikstolens barrièrer af allegoriska kompositioner till språk ur Jesu bergspredikan och än med akademiska bilder till prydande af kortaket samt där-

[1] På tal om Toppelii prästbekantskaper på de orter, dit hans arbeten förde honom, vill jag erinra om, att de underskrifter, han textade på sina religiösa målningar, sannolikt i de flesta fall voro bestämda af församlingarnas herdar. Stundom kan man härom vara förvissad. Så läses i Lochteå under bilden: »Isak offras» Joh. evang. 8: 56: »Abraham Teidän Isänne iloitsi nähdäxensä minun päiwääni, hän näki sen ja ihastui» — i stället för den enkla berättelsen i första Moseboken. Tillkrystadt är ock bibelspråket under »Kristus i Getsemane» i samma kyrka, hämtadt som det är ur 12:te versen i den första af Jeremias klagovisor och lydande: »Eikö tämä teihin coske, caicki jotca tästä käytte ohitze, catzocat sijs ja nähkät, jos jocu kipu on, nijn cuin minun kipuni, joca minua nijn syö sillä Herra täytti minun surulla hirmuisen wihansa päiwänä.» I dessa fall af märkliga språng efter nytestamentliga bibelspråk till gammaltestamentliga bilder och tvärtom kommer man att tänka på dåvarande Lochteå kapellanen Georgius Caroli Forsman, som i tiden skref en disputation: »De necessitate revelationis» och som kanske begagnade tillfället att inskärpa sina lärda funderingar hos åskådare af Toppelii enkla målningar.

emellan slätstrykande dörrar, fönster och bänkar. Han kunde väl icke alldeles förneka sin i ritareakademin eller annorstädes omedvetet insupna vördnad för de gamla, styfva och kyliga allegoriska figurerna lika litet som sin dragningskraft till den af samtiden beundrade rokokostilen, här dock med allegorin i släptåg. Att intrycket af dessa bilder ej blef så tråkigt och andefattigt, som det kunnat blifva, har man kanske målarens ungdom att tacka för. Hvad han lärt sig af dekorativ konst, visade han väl icke på ett originellt sätt, men han förde ritstift och pensel med säker hand vid kortakets oklanderliga indelning. Man ser dock alltför tydligt, att han var bunden af förebilder. Hvarken i färg eller komposition framträder ännu ett spår af hans framtida artistlynne. — Kyrkoherde på Karlö var på den tiden mag. Jakob Falander (1750—1779).

Såsom människa gjorde den anspråkslöse, redbare och skämtsamme Toppelius det bästa intryck på Karlö — likasom öfverallt dit han lände. Man höll af honom och yrkade vid kyrkostämma enhälligt och träget, att hans kostpengar skulle rundligen utbetalas, ett tämligen sällsynt påstående af en fattig, finsk allmoge. För sitt arbete erhöll han 350 daler (i finskt mynt 672 mk) samt i kostpengar för 48 dagar, à 1 dr. 16 sk. (2 mk 88 p.) om dagen, 72 dr (fmk 138: 24) eller tillsammans något mer än 800 mark. Då arvodet här, såsom i allmänhet äfven annorstädes, upptages summariskt, medge uppgifterna blott ett ungefärligt uppskattande af priset för konstmålningarna, därvid man bör ihågkomma, att de limfärger, hvarmed han målade i taket, voro af billigt slag, hvaremot vid målning af dörrar och fönster oljefärger användes. [1]

[1] Jag skall här i sammanhang med det ovanstående anföra hvad jag för öfrigt har mig bekant beträffande Toppelii målarearvoden, ehuru de röra en senare period af hans arbetstid. Det bör erinras om, att en daler kopparmynt gäller i finskt mynt: 1: 92.

I Paavola, där han målat en stor altartafla (155×205 cm) samt smärre predikstolsmålningar, möjligen ock yrkesarbete, erhöll han den 16 aug. 1765 för arbetet och »dess egna färger» 690 dr. (1,324 m. 80 p.). Hans egna färger måste hafva användts blott för konstmålningarna, ty församlingen hade föregående höst från Stockholm uppköpt ett större förråd »färgor till kyrckio och predikstolens målning.»

Efter Iisalmi upptar Toppelii vandringslista Leppävirta, där han målat »predikstolen med mera», och torde ordningen vara den riktiga i raden af hans arbeten. I kyrkan därstädes ha nämligen anträffats nötta målningar på träskifvor, hvilka en gång i tiden prydt en predikstol. De äro något stela och tråkiga, men enstaka färgblandningar erinra om Toppelii färgsinne. De torde därför kunna antagas datera sig från nu ifrågavarande decennium, kanske från slutet på 1750-talet, då prosten Johan David Alopæus var pastor här (1743—1767).

Då Toppelius i Siikajoki 1772 målat en af två dukar bestående altartafla samt predikstolen, utgjorde hans arvode dels för målning, dels för förgyllning 1,200 dr. (fmk 2,304: —).

I Ilmola utförde han 1780 en hel bildcykel på kyrkans väggar och tak samt änglabilder på läktarbarrièren, dock icke altartaflan, ej heller predikstolsbilderna. Arbetet medtog 13 veckor och fick Toppelius enligt en gammal krönika, meddelad af K. K. Meinander (i n:o 3 af »Finskt Museum» 1900) i ett för allt 1,500 dr (2,080 m.). För hans kosthållning och kvarter ersattes orgelnisten Lyckman med 355 dr. (681 m. 80 p.) efter 4 dr. 16 öre (8 m. 74 p.) per dag, en tärpenning, som väcker tvifvelsmål, isynnerhet som krönikören påstår, att den karl, som var Toppelius till »ständig hielp i färgornes rifvande m. m.» aflönades med 3 dr. (5 m. 76 p.) om dagen eller inalles med 215 dr. (412 m. 80 p.). Församlingen sörjde naturligtvis dessutom för ställningars uppförande och flyttande, vidare för färger och materialer, hvilka uppköpts i Stockholm för 651 dr. (1,249 m. 92 p.), så att »hela målnings anstalten upgick till en kåstnad af 2,721 dr.» (4,224 m. 32 p.) Församlingen, som fann allt välgjordt, bestämde slutligen »en friwillig discretion till Målaren, bestående i 2 skålpund lin af hwart hemmans röök, tillsammans ungefähr 10 Lispund.» — Sådana sötebrödsdagar bestodos Toppelius dock ej ofta! Det vore ju en möjlighet, att han, såsom en äkta nordösterbottning, gärna arbetade i den medellösa hembygden för en ringare lön, men ej drog sig för att i det förmögna sydösterbottniska Ilmola taga det rundligare arvode, hvaraf han ansåg arbetet förtjänt.

Räkenskaperna i Rantsila kyrkoarkiv äro upplysande i fråga om de ekonomiska anordningarna vid Toppelii besök på stället. Han målade där i limfärg 1787 på stockväggen bakom altaret ej mindre än tre större kompositioner samt två fristående figurer. Dessutom försedde han år 1794 predikstolen med ett antal målningar. Räkenskaperna, förda i riksdaler silfvermynt (à 5 m. 76 p.), upptaga den fullständiga likviden för hans arbete och meddelas här in extenso:

Rantsila. 1787, Mart. 30. til målaren Hr Michael Toppelius ifr. Uhleåborg i afräkning på färgorna til skeende kyrckmålning, enligt bref af d. 12 April 1787 betalt: 10: —: —

Till år 1762 har man fullgod anledning hänföra Toppelii anparter i Pieksämäki kyrkas bildskrud äfvensom i dess predikstolsmålningar. Hans medarbetare i denna ansenliga uppgift var *Daniel Hjulström,* hit öfverkommen från Sverige. Ensam utförde Toppelius de delvis intressanta och ungdomligt friska läktarmålningarne därstädes äfvensom ett porträtt, hans första med säkerhet kända, af socknens kyrkoherde *Paul Krogius,* hvilket han daterat 1760. Om bildskruden vet man så godt som ingenting, den blef 1875 öfvermålad. De af Toppelius

1788. aug. 9. Till Målaren Hr Michael Toppelius i Contant enl. Räckning och quittence 48: 26: 10.

Aug. 18. För Hans Kåst och Herberggering m. m. ifrån den 29 Junii til d. 12 Aug. eller 44 dagar för Honom och Dess lärlinge om dagen 13 sk 4 rst. . . . . 12: 10: 8.

„ „ til Körckwärden Henrik Toppila för mjölck om middagarne til såfvel och dryck åt målaren 1: 16.

Nov. 9. För En veckas arbete vid Körckmålningen betalt ut åt körckvärden Henrik Toppila, g:la Bond:n Math. Toppila och Henrik Rahko 2: – : —

Dec. 28. Till Bondesonen Eskil Johansson Wares för 8 dagar i kyrckoarbetet med målaren Toppelius och Bonden Anders Paso 6 dagar à 8 sk om dagen . . . . 2: 16: —

1794. Aug. 24. Målaren Hr Mich. Toppelii arfwode för Predikstolsmålningen uttogs såsom ett förskått för församl. och beslutet af d. 20 Julii och dess qvitto af detta dato — 20: –: —

För Hr målaren Toppelii och dess lärlings kost, uppassning m. m. 36 dagar à 10 sk 4 rst. . . . . 8: —: —

„ drengen Pehr Haataja varit 3:ne dagar målaren Toppelius behjelplig i kyrckan . . . . —: 24: –.

Återstår att nämna, att Toppelius 1805 erhöll 50 dr för två altartaflor »Korsfästelsen» och »Nattvarden» i Jalasjärvi samt samma år för bildskrud i Kauhajoki omkring 223 dr. 40 sk. 9 öre.

Det kan intressera att höra hvad Toppelii, förnämligast i sydvästra Finland arbetande samtida, målaren *Jonas Bergman* fick i arvode för religiösa målningar i ett par kyrkor på Åland. I Föglö hade han 1759 målat altartaflan äfvensom bibliska figurer på kvinnfolksläktaren; förgyllt »tornspitsen» och för öfrigt utfört yrkesmålning. Hans arvode steg till 1,100 dr. (fmk 2,112); till kosthåll erhöll han 200 dr. (fmk 384) samt i respengar 54 dr. (103 m. 68 p.) På Kökar utförde han 1753 i 14 dagars tid målningar i kapellkyrkan och fick 200 dr. i lön samt i kosthåll för sig och lärgossen 28 dr. (53 m. 86 p.) samt dessutom i respengar 3 dr.

på predikstolsbarrièren målade evangelisterna utvisa, att han ännu var bunden af elevtvånget. Af de 12 apostlarne och de lika många mindre profeterna börja några likasom vakna upp ur den dåsighet eller den öfverspändhet, som öfver hufvud råder öfver dessa två figurräckor, och ge tecken till individuellt lif. Helt annat är förhållandet med de 4 större profeterna samt konung David, Samuel, Elias och Eliza. Då man betraktar dessa, så föga i karakter och kostymer med bibelns personligheter öfverensstämmande gestalter, börjar man ej blott ana, utan fröjda sig åt den lust och den kraft, hvaraf en 28-årig målare i våra nordliga bygder känt sig genomträngd vid danandet af dessa gestalter. Midt i raden af dessa bröstbilder hade Toppelius målat en framställning af syndafallet, varm, strålande glad och naturfrisk. Se för öfrigt om dessa brytningsbilder under rubriken: »Läktarmålningar» i senare afdelningen af denna skrift.

Möjligen hörde till denna period de, nu mer ej anträffade predikstolsbilder, hvilka Toppelius, under den tid, 1758—1788, Henrik Porthan var kyrkoherde i Kuopio församling, utförde i kyrkan därstädes. Denne Porthan var en farbroder till Henrik Gabriel Porthan, hvars fosterländska verksamhet Toppelius antagligen tidigt var i tillfälle att uppmärksamma såsom en källa till förädling.

Lämnande åsido det onödiga besväret att söka utreda, när han målat de på vandringslistan upptagna klockstaplarna i Törnävä och Pudasjärvi, är jag tvungen i följd af brist på källa att göra detsamma i fråga om hans numera på ett eller annat sätt förstörda arbeten — för det mesta predikstolsmålningar i Lumijoki, Salo, Ylikannus samt i den år 1882 uppbrunna Uleåsalo kyrkan.

VII. Michael Toppelii giftermål. — Familjeförhållanden. — Sönerna Johan Gabriel, Zakris och Gustaf.

Den friska fläkt af nyvaknad kraft och vunnen tillit till sin kallelse, hvilken uppenbarade sig år 1762 i Michael Toppelii bästa målningar i Pieksämäki, förde honom, tyckes det mig,

äfven till att uttaga ett viktigt steg på hans lefnadsbana, hans giftermål med — låt så vara — föremålet för hans ungdomskärlek *Maria Magdalena Ocklavitz*.

Hon var dotter till en till Limingo inflyttad krigare Karl Ocklavitz, hvilken i svensk krigstjänst erhållit löjtnants grad. Om hans förhållanden för öfrigt är mig ingenting bekant. Möjligen hade han gift sig med en finska, eftersom han efter kriget slog sig ned i Österbotten, och sannolikt var han medellös. Släkten, om frälse eller ofrälse är ovisst, skall ännu fortlefva i Polen under namnet Okolovitz, hvilket i Finland sammandrogs till Ocklavitz.

Det unga parets bröllop ägde rum den 8 september 1763 på Hivala gård i Ijå. Man vore böjd att antaga, att den unga polskan, hvilken vann Michael Toppelii hjärta, skulle, i likhet med så många af hennes landsmaninnor, hafva utmärkt sig genom fägring. Något porträtt af henne finnes ej till, heter det. Hos flera af deras efterkommande lägger man märke till ett i norden mindre vanligt sydländskt utseende — om detta då är ett arf af Maria Magdalena eller går tillbaka till Michaels farmor Maria Zebulon och den »droppe judiskt blod», hvilken hon inmängde i den Toppeliuska släktens finska ådror.

Äktenskapet välsignades med 11 barn, födda under åren 1765—1786. Två af dem, en gosse och en flicka, voro tvillingar, hvilka såsom ock en af de öfriga flickorna afledo i späd ålder. De återstående barnen, fyra af hvartdera könet, blefvo fullvuxna. Den äldsta dottern, *Margareta,* slog vid sin bortgång 1861 åldersrekordet i släkten med 91 år. Den andra i ordningen *Johanna Elisabet* dog 1849 vid 77 års ålder och den tredje *Brita Katarina* var 47 år, då hon 1823 afled. Den yngsta, 33-åriga dottern *Beata Kristinas* graf bäddades 5 år före den gamle faderns. Alla dogo de ogifta och torde de städse varit bosatta i hemstaden.

Af sönerne var *Karl Mikael,* föräldrarnes förstfödde, sjuklig hela sitt lif, men hade dock hunnit 62 år, då han 1827 bortkallades af döden. Om alla dessa barn har jag mig ej mycket bekant, dock finnas de kort omnämnda i faderns bref, och få vi tillfälle att längre fram återkomma till dem. Desto mer bekanta äro de tre yngre sönerne: *Johan Gabriel, Zakris* och *Gustaf.*

Då dessa tre bröder i varmt intresse för nyttiga kunskapers spridande, i sina själsegenskaper och sina lynnen stodo i närmaste andlig frändskap till fadern, inbördes mottagande och gifvande hvarandra väckelser, synes det mig lämpligt att här erinra om dessa Michael Toppelii söners lefnadsöden och verksamhet.

Johan Gabriel Toppelius (* 1767 † 1808). Efter att i likhet med de yngre bröderne hafva erhållit skolundervisning i Uleåborgs trivialskola blef han student i Åbo 1783. Prästvigd blef han 1790 efter afslutad akademisk kurs, tack vare till stor del det lilla understöd, fadern då ännu var i tillfälle att lämna honom och hans tvenne bröder. I Åbo åter knöt han bekantskapen med en ung uleåborgare, den då nyssblifne, endast trettonårige studenten *Frans Mikael Franzén,* med hvilken han sedermera var fästad med starka band af trofast vänskap. [1]

Toppelius blef först pedagog vid Nykarleby skola, hvilken han genom sin synnerliga drift och arbetsamhet bragte i så mönstergiltigt skick, att K. Maj:t år 1796 »af särskilda personliga konsiderationer» förunnade honom förmånen att, så länge han innehade denna befattning, få räkna dubbla tjänsteår. Predikant var han tillika från 1791 i den lilla staden, tills han 1802 erhöll kapellantjänsten i Ilmola. Han utvecklade en mycket betydelsefull verksamhet som vaccinatör på den tiden, då smittkoppor såsom en formlig farsot härjade i landet och fördomarne mot vaccinens nytta voro allmänna. För att uppmuntra utöfvandet af yrket hade konungen utlofvat genom Finska Hushållningssällskapet en belöning af 12 skilling för hvarje vaccineradt barn, ett arvode, som ej oväsentligt bidrog till mer än en rask, yngre prästmans bärgning. Blid och lugn lyckades Toppelius hvart än han kom bryta allmogens envisa motstånd mot vaccineringen, och hans nit häri utmärktes af Finska Hushållningssällskapet med dess medalj i silfver.

I denna nyttiga verksamhet deltog ej blott Michael Toppelius själf utan ock sönerne Zakris oeh Gustaf. Svårt är att

[1] J. G. Toppelii förstfödde, som såg dagen 1801, erhöll efter skalden i dopet namnen Frans Mikael. Denne trädde som pedagog och predikant i sin faders fotspår. Han afled redan 1836.

säga hvem af de fyra var de öfriges föredöme, sannolikt dock fadern, hvilken gjorde tjänst som kringresande vaccinatör. Zakris samt Gustaf tjänstgjorde i samma syfte under den tid de utbildade sig till läkare, den förre under 7 månader 1803 i norra Savolaks och Uleåborgs län äfvensom i Stockholm; den senare hade som student i Upsala 1804 sin bärgning delvis förmedels utöfvandet af fältskärs- och vaccinatörsyrkena. Zakris, som var fullt förtrogen med det finska allmogelynnet — och det var väl äfven fadern — säges isynnerhet utvecklat fintlighet i att stäfja folkets vidskepliga fördomar, och hjälpte ej annat tvekade han ej att genom drastiska upptåg göra dem löjliga i allmogens egna ögon.

Vid fyllda 33 år gifte sig Johan Gabriel — med dessa båda namn benämnde fadern honom med förkärlek; som barn kallades han i hemmet Jannu Gabriel — 1801 med Laihela prosten G. Forsmans dotter Anna Kristina och hade med henne en son och tre döttrar.

Hans hälsa var klen och vacklande, en omständighet, som städse fyllde faderns hjärta med oro. Kom så kriget 1808, hvilket bland annat medförde staden Wasas våldsamma plundring af fienden i hela tre dagar, strax efter midsommarhögtiden, äfvensom den beryktade mordnatten i Kauhajoki, hvilken inträffade den 18 juli, därvid bland andra illbragder ägaren af Knuutila gård possessionaten Joh. Gust. Inberg marterades ihjäl. Då denne var gift med Johan Gabriels svägerska, hvilken vid det hemska tillfället ådagalade stort hjältemod, kan det ej väcka förvåning, att makarne Toppelius togo sin tillflykt från allfarsvägen i Ilmola till ett skogstorp. Dit medförde de sina största dyrbarheter, sina fyra barn mellan 1 och 7 år gamla.

Man hade ej hunnit längre fram än till medlet af juli månad, då alla de tre små döttrarna inom loppet af 10 dagar plockades bort efter hvarandra — »som blomster», skrifver den gamle farfadern. Detta hårda slag förvärrade Johan Gabriels sjukdom, och i förkänsla af dödens annalkande skref han ett afskedsbref till sin fader, hvilken — äfven han ganska viss om utgången — sände Zakris den 14 september härom följande ord, hvilka vackert afspegla hans kärlek till den ädle sonen och hans smärtfyllda sinne: »Joh, Gabr. torde vara i Herrans hvila»,

skref han. »Afskedsbref skref han till oss med allra ömmaste ordalag. Mitt hjärta är så tungt af sorg och saknad af hans ljufva umgänge. Gud låte honom få hvila i fröjdeboningar i Guds rike — där vi må omfamna hvarandra i glädjen.»

Knappt två veckor efter det den 73-årige fadern skref dessa rader afled hans käre son. Om dödsfallet blef han först den 19 januari 1809 i tillfälle att underrätta Zakris, som vistades i Sverige. Ordalagen synas vittna om att sorgens skarpaste egg hunnit rostas af tiden. Han skref: »Joh. Gabr. är afsomnad i sin Herres och i vår nådiga frälsares vård! och är, efter hans ordination, med sina älskade, saknade 3:ne döttrar i en grop lagd.» Nästan samma ord om grafläggningen upprepar han i bref af den 2 och 10 oktober 1809 i tanke, att föregående bref ej framkommit, och tillägger: »Gud låte ock oss hädan skiljas i lika frid, när vårt lif utslocknar.» I det sistnämnda brefvet bryter sorgen och saknaden ånyo fram, i ett postskriptum på det för Michael kära finska modersmålet.

Efter det han nämnt den bortgångnes smeknamn som barn, gå hans ord fram på psalmton och meter, men afbrytes af ett: etcetera. Detta ställe i brefvet lyder: [1]

»Oi, jospa vielä kerran saisin nähdä teitä minun rakkahia poikasiani! Jannu Gabr. on pois

Ei täällä ole olevasta pysyvätä
tässä turhassa tilassa,
etsi muuta elantota, olentota
pyri taivahan taloon
siell' on ilo rikkahampi, runsahampi
siell' on ilo loppumatta, etc.

Ännu i det sista brefvet skrifvet af den 86-årige fadern den 28 december 1820 till Zakris, hvars betänkliga hälsotillstånd syntes honom en kallelse till äfven denne käre son att lämna jordelifvet, kastar kan en blick tillbaka på sina ömmaste förluster och säger: »ei ole vielä vierahaksi tullut kowan kuoleman kourat, vaan repii, ryöstää poikani parahat. Edellä on mennyt Joh. Gabriel — kolme kaunista tyttöä» — —

[1] Språket är här och framdeles med lätt hand bragt i något mera städadt skick än i originalskrifvelsen.

Och då han 1810 med glädje berättar för Zakris, att Joh. Gabriels efterlämnade son Frans Mikael, förrän han fyllde 9 år, hade skrifvit med egen hand två bref till den barnkäre farfadern, tillägger han vekt: »Gud signe barnet. Gud förvare din själ och kropp för allt ondt i dessa bedröfliga tider.»

Man finner af allt, att minnet af den arbetsamme, renhjärtade och ädelt sinnade sonen bor i hans hjärta; den gamle fadern, öm mot alla sina barn, saknar honom, men saknaden är ej tung, den är för honom ett »ljuft umgänge.»

Zakris Topelius.[1] Han föddes 1781 och afled 1831. Han var 16 år, då han 1797 blef student i Åbo och erhöll till ledare af sina studier sin broders trofaste vän F. M. Franzén. Under sin första studenttid följde han 1797—1799 sin fader på dennes vaccinationsfärder i gränstrakterna mot det arkangelska guvernementet och gjorde där sin första bekantskap med finska runor, hvilka blefvo honom kära och af honom ifrigt samlades under hans resor såsom vaccinatör. För öfrigt förde han i början af det nya seklet ett omväxlande och rörligt lif, än bedrifvande studier i kirurgi i Upsala och Stockholm, än praktiserande vid veterinärinrättningar i Lund och Köpenhamn samt för öfrigt tjänstgörande som underläkare på k. svenska flottan under dess små operationer 1801 och 1808, därvid han sistsagde år råkade i en kortvarig fångenskap hos danskarne o. s. v. Sedan han slutligen 1811 i Upsala aflagt medicinelicentiat-examen, slog han sig ned såsom stadsläkare i Nykarleby, med hvilken tjänst han 1812 förenade provinsialläkarebefattningen i distriktet. Sagda år gifte han sig med Katarina Sofia Calamnius, dotter till en af ortens handlande, denna Sofia Calamnius, hvilken hennes son, skalden, skulle utan att nämna ett namn ställa upp för oss såsom ett innerligt, för finska folket dyrbart minne af »En moder.»

[1] Han bortlämnade ett p ur sitt släktnamn vid något tillfälle emellan åren 1810 och 1813, såsom det vill framgå af faderns adresser på sina bref till honom. Möjligen hade hans finska öra öppnats under vistelsen i Sverige för det oriktiga och fula i vårt uttal af stafvelserna ius som jus samt vant sig vid det svenska framsägandet: To-pé-li-us, då man där ej förstod sig på något Top-pel-jus!

Själf vann Zakris Topelius en plats bland Finlands minnesvärde män genom sitt stora och varma intresse för den finska folkdikten. Utom runor upptecknade han äfven ordspråk och lokala språkbruk. Då sjuklighet hindrade honom att göra resor till den finska folkdiktens stamorter, kallade han berömda runosångare från sådana trakter till sig i Nykarleby för att meddela honom sina skatter af folkpoesi. Hans forskningar utom Finlands gräns ledde Elias Lönnrot på spåren af Kalevala.

Z. Topelius den äldre, såsom han i vår litteratur benämnes till åtskillnad från sonen Z. T., utgaf själf, med biträde af brorsonen Frans Mikael Toppelius, fyra häften af samlingen »Suomen kansan vanhoja runoja». Efter Z. Topelii död 1831 redigerades det femte häftet af hans broder Gustaf samt af den om finska litteraturen högt förtjänte K. N. Keckman.

Tilläggas må med hänsyn till ärftliga anlag, att Z. Topelius den äldre var musikalisk. I yngre år spelade han gärna fiol, såsom han ock skref vers på finska och svenska. Vidare om honom längre fram.

Emellan bröderne Johan Gabriel och Zakris var det en åldersskillnad af 13 år. Den förre var 19 år äldre än yngste sonen i familjen, Gustaf, hvarför de äldre bröderne för att vedergälla faderns omsorg om deras tidigare undervisning gjorde små besparingar för att underlätta den redan gamle Michaels bekymmer om Gustafs vidare akademiska utbildning.

Gustaf Toppelius (* 1786 † 1864). Från hans skolår är att nämna, att han fick åtfölja sin broder Zakris på dennes runoinsamlingar, därvid äfven han fattade intresse för den finska folkdikten och för det finska folket öfverhufvud. Om hans anpart i utgifvandet efter broderns död af femte häftet af dennes runosamling är redan nämndt.

Vid 18 års ålder for han, utrustad af bröderne med 125 riksd., till Upsala — äfven han likasom Zakris — blef student 1804 och ägnade sig åt medicinska studier jämte det han förskaffade sig praktik och någon inkomst som fältskär och vaccinatör. Efter afslutad förberedande kurs erhöll han kirurgplats vid arméns flotta. Nu började för den unge militärläkaren ett rörligt och äfventyr ej saknande lifsskede. Han var nämligen med i Sveriges krig med danskarne 1808 och 1809, i fälttåget

i Tyskland, Holstein och Holland 1813 samt i Norge 1814. Vid pass ett halft år vistades han som fånge i Köpenhamn. Fortsättande sina studier under fredstiderna, aflade han 1812 slutexamina och förordnades till adjunkt i praktisk medicin vid Carolinska institutet i Stockholm med föreläsningsskyldighet, en befattning, som ej låg för hans lynne. Han tog afsked och blef stadsläkare i Uleåborg, ända till sin död. Professorstitel erhöll han redan 1816 af Sveriges konung.

År 1820 ingick han äktenskap med sin broders svägerska Maria Calamnius, och hade Michael Toppelius glädjen att, innan han slöt sina ögon, se en späd dotter öka lyckan i den yngste sonens hem.

Af den kärlek till fosterlandet, till det finska folket, dess språk och poesi, som innebodde hos far och bröder, hade Gustaf erhållit sin rika andel, såsom ock af deras nitälskan för nationens upplysning och för allt, som kunde lända till det allmänna bästa. En initiativets man, kraftig och energisk, ryggade han ej tillbaka för motstånd och motgångar, utan förde den sak, han bedref, till målet. Särskildt i fråga om finska språkets och litteraturens utbildning till en hög ståndpunkt var hans tro på den finska folkandans inneboende förmåga orubblig. Uppmuntrande till efterföljd skref han och offentliggjorde i all anspråkslöshet i ortens lilla tidningsblad en mängd runor och frågor. Han hade äfven glädjen att få se sin son *Oskar* (född 1828, död den 30 juni 1904) med varmhjärtade och på mödor rika ansträngningar söka bryta väg för en inhemsk teater i Finland.

IX. Michael Toppelius och hans verksamhet under åren 1764—1769.

Denna period af endast 6 år karakteriseras af ett intressant uppsving i Toppelii artistskap, hvilket, om det ej blott alltför hastigt upplöst sig, likasom en sky, som seglar fram öfver himlafästet, omärkligt försvinner, skulle kunnat af mannen skapa en ganska märklig representant för den realistiska rikt-

ningen inom det religiösa måleriet. De målningar af det slag, hvarpå här syftas, torde varit tämligen få, åtminstone har man sig ej bekant, att han skulle målat flera än de ännu i behåll varande, hvilkas uppkomsttid infaller under loppet af ofvannämnda sex år. Men förrän jag går att nämna några ord om dem, kan jag ej underlåta att på psykologiska grunder till först erinra om ett odateradt bildverk af Toppelius, hvilket i tiden prydt en nu nedtagen, men lyckligtvis i ganska godt behåll befintlig predikstol i Sotkamo.

Bildverket är det täckaste, som någonsin i rokokostil utförts i Finland af finsk hand. De ungdomligt friska och i viss mån originella evangelistkompositionerna på själfva predikstolens bildfält höra väl, strängt taget, ej obetingadt till stilen, men verka dock ej störande; allt det öfriga: blomsterinramningarne, snirklarna och de små grupperna inom dem på uppgångsräcket äro mycket anslående uttänkta och bära vittnesbörd om en den lyckligaste stämning hos artisten, en smekmånadstid med klara dagrar och ljusa färger, motsvarande hans egen i lifvet, hvarför jag ej tvekat att hänföra detta verk just till början af denna period, hvilken ju inledts af de ungas giftermål.

De för den nu ifrågavarande sexårsperioden egentligen karakteristiska målningarne utmärka sig genom en från allt hvad akademiskt tvång heter frigjord skapelselust och anträffas numera, så vidt man har sig förhållandet bekant, endast i Pielavesi, Paavola och Pulkkila.[1] De äro afbildningar från det verkliga lifvet; inga mästerstycken, utan tvärtom icke så litet bristfälliga betraktade ur rent artistisk ståndpunkt, men realismen i det hela och i detaljerna verkar uppfriskande, och man känner, att en boja här höll på att brytas. Dessa altar-

[1] I Pielavesi målade Toppelius under kapellanen H. Costians och prosten i moderförsamlingen (Iisalmi) A. Forselii tid; i Paavola, då Jak. Flander och i Pulkkila, då G. Bohm voro kapellaner. — Möjligen borde till denna period föras »Kiuruvesi predikstol med mera i pastor Lyras tid.» (1767—1775) — dock har jag mig ingenting bekant om hithörande, efter hvad man meddelat mig, ej mer i behåll varande målningar. Pastor Henrik Lyra (f. 1738, d. 1775), gift med prosten Jakob Stenii dotter, var diktare på finska språket och skref sorgekväden öfver såväl sin svärfader som öfver Pieksämäki prosten P. Krogius.

taflor och stafflibilder äro följande: i Pielavesi »*Nattvardens instiftelse*» äfvensom en högst oväntad porträtt-votivbild, från 1764, den förra med apostlarne återgifna såsom typiskt finska — karelska — allmogemän; vidare Paavola forna altartafla från 1765 framställande *Kristus omgifven af förkrossade syndare,* på hvilkas nationalitet en finne ej lätt kan misstaga sig; samt slutligen rokoko-predikstolen i Pulkkila från 1768, där på hvarje fält ses måladt ett serafhufvud, med drag lånade från mondäna kretsar i Stockholm, tyckes det. Till denna period torde ock böra hänföras en liten stafflibild i Pielavesi, Toppelii första framställning af den yttersta domen, hvilken hör till målarens djupast tänkta kompositioner. — I detta arbetes senare afdelning blir det tillfälle att utförligare omtala nu blot i korthet berörda målningar.

Michael Toppelii verksamhet under kvartseklet 1770—1795.

Johan Pasch, Toppelii lärare afled, i Stockholm 1769.

Då vi hunnit till slutet af denna lefnadsteckning, skola vi ej undgå att lägga märke till det förborgade drag på djupet af Toppelii väsende, hvilket tyder på en honom medveten förvantskap med det öfversinnliga. Underrättelsen om ungdomslärarens bortgång förmådde måhända den redan 35-årige Toppelius att skarpare än vanligt tänka tillbaka på hans Stockholmstid under de sorgfria ungdomsåren samt, tacksam som han var för all åtnjuten godhet, isynnerhet på de lärdomar, han där sannolikt erhållit af den nu i grafven hvilande i fråga om att tillämpa en regelrätt stil vid danandet af ett konstverk. Det hade ju kunnat vara åtminstone en möjlighet, att en af dödsfallet väckt samvetsöm rapport med den forne läraren manat eleven till själfpröfning och till en strängare granskning af den realistiska väg, han under de senaste åren börjat inslå och hvilken otvifvelaktigt skulle hafva ogillats af den hädangångne mästaren, i fall denne ännu kunnat höja en varnande röst.

Dock lämnom hypotesernas sviktande planka, om denna ock någon gång kan tyckas frestande att beträda. Vi kunna i alla fall fastställa, att Toppelius vid denna tid likasom vaknade upp till fullt medvetande af att form och innehåll i en konstskapelse böra uppbära hvarandra — och till denna punkt hade hans hastigt uppflammande intresse för verklighetsbilder på det religiösa måleriets område åtminstone då ännu icke mäktat föra honom.

Nu började den tid af verksamhet för honom såsom målare, hvilken skulle lämna de öfver hufvud minnesvärdaste spår af hans »vandring» på artistbanan. Man känner ju icke på långt när allt hvad han målat under den tid af 25 år, som nu ifrågavarande period omfattar, men med glädje erinrar man sig flera vackra bröstbilder, med hvilka han på 1770 och 1780-talen prydde predikstolarne i Siikajoki, Kempele, Rantsila samt framförallt i Haukipudas, äfvensom åtskilliga vackert tänkta och konstnärligt lyckade detaljer ej heller saknande altartaflor såsom korsfästelse-framställningarna i Pulkkila, i Siikajoki, i Lapinlahti samt i synnerhet i Loĉhteå, på hvilken sistnämnda stora tafla många af hans bästa egenskaper som artist framträda med ett mått af elegans, värdighet, varm färgton och korrekt teckning, som man ej finner i samma glädjande förhållande förenade på någon annan duk af Toppelius.

Det var först under denna period Toppelius blef i tillfälle att med vägg- och takmålningar eller med rikligt utmålade bildväggar emellan koret och sakristian pryda ett antal kyrkor i Österbotten, hvilka sålunda kommo att bilda så att säga formliga »Toppelii-gallerier», några uppvisande ända till många tiotal kompositioner af den produktive målaren. Han synes hafva funnit sitt största nöje i att uttänka och utföra dylika fullständiga bildskrudar och tröttnade ej att klättra upp och ned för höga ställningar för att medels i taket anbragta änglagrupper eller andra hvilopunkter för ögat få fram den dekorativa verkan, han åsyftade. Man finner nogsamt, att han då ihågkommit Taraval och Pasch samt de små plafonderna i slottskyrkan i Stockholm -- där han som yngling, sysselsatt med förgyllnings- och marmoreringsbestyr, såg sin lärare framtrolla på det höga hvalfvet vackra himlascener efter den franske mästarens utkast.

Kanske han då redan drömde om kommande lycklig härskaretid med penseln i hand i någon af hemlandets små träkyrkor!

Många af dessa bildskrudar hafva under tidernas lopp gått förlorade, men vi äro dock ännu i tillfälle att i Kempele kyrka se en sådan fullständig, ehuru liten, i välbibehållet skick äfvensom att i Haukipudas och Paltamo lära känna en hel mängd af Toppelii vägg- och takmålningar, visserligen delvis förfallna och förstörda i den förra och brutalt restaurerade i den senare kyrkan. Men vid inträdet, äfven i de två sistnämnda kyrkorna, lägger man knappast märke till, att mer än hundra år härjande dragit dem förbi, så ungdomligt friskt och gladt är totalintrycket af Toppelii målningar, i synnerhet i Paltamo, där rokokoinramningarna, omgifna af blomsterfestoner, och de dekorativa anordningarna öfver hufvud förläna den landtliga kyrkan en festlig och tillika hemtreflig anblick. Äfven då åskådarens kritik vaknat, förmår detta första intryck hans berättigade anmärkningar mot felteckningar och dylikt att småleende rymma fältet för det nöje, målarens fantasispel, hans stundom rätt roliga karakteristik af en och annan figur samt hans lätta pensel och ljusa färger äfvensom i synnerhet hans talang och synbara lust att dekorera stora ytor skänka äfven en nyare tid. Den originalitet, som samtiden fann i Toppelii kompositioner, spåras här då och då, uttryckt på ett sinnrikt och stundom djuptänkt sätt.

I Paltamo och Haukipudas' kyrkor finnas ännu Toppelii största framställningar af »*Yttersta domen*», rika på stort tänkta, rörande scener vid de dödas uppståndelse och uppdagande hjärtegoda sidor hos målaren. Vid utmålandet af de osaligas kval och marter gaf han sin fantasi ohejdadt fria tyglar, låtande på den ena bilden de förfärligaste jämmerrop fylla afgrundens rymd, på den andra åter vild oro och bäfvan för de framsmygande eller framilande djäflarne råda, medan på en tredje framställning den blickar och lemmar förstelnande fasan talar sitt tysta, ohyggliga språk. Men sällan försummade han att i virrvarret af afgrundsandar och fördömde insmyga ett flyktigt humoristiskt drag, stundom genom att bland de senare helt godmodigt skämtande »pricka» någon vederdeloman medels påtaglig porträttlikhet.

Under nu ifrågavarande tidrymd af 25 år utvecklade Toppelius sin största produktivitet och uppnådde en viss artistisk mogenhet, jämte det han blef den Michael Toppelius, som framstår för eftervärlden. I likhet med andra större och mindre, äldre och yngre konstnärer drog han nu icke i betänkande att någon gång låna hufvuddragen till en eller annan af sina målningar från kända konstalster, men han gjorde det med den självständighet, som anstår en artist.

I »Vandringslistan» upptar Toppelius, att han två gånger blifvit »kallad till Kides», den första gången »i prosten (Anders) Winters tid» (1774—1785); andra gången af »Gabr. Walenius till Kides Körkans hela m.» samt vidare att han kallats »till Toholamppi[1] af Tohmajervi Befalningsm. Gabr. Walenius.» Möjligen företogos dessa resor under perioden 1770—1795, men tiden är mig ej bekant, ej heller torde nu mera på dessa orter finnas kvar något af hvad Toppelius sannolikt där målat. Den mäktige kronofogden, assessorn Gabr. Wallenius var född 1725 och dog 1808.

En sidoblick på Per Hörberg och Michael Toppelius.

Då Michael Toppelius vid fyllda 22 år i norra Finland verkställde sitt första försök att artistiskt dekorera en kyrka, gick en fattig tioårig gosse borta i Småland i vall med boskapen. Ett par år senare fick denne erfara förödmjukelsen att bära tiggarpåsen på ryggen, tills ett blidare öde gjorde honom igen till vallpojke. Men under dessa tunga år var hans barnsligt ödmjuka hjärta fullt af kärlek till färger och bildverk.

Det var den sedermera nogsamt kände och ännu mer efter sin död berömde »bondemålaren» *Per Hörberg,* född 1746, sträfvande fram under växlande framgångar och bekymmer, hvilka med ålderns dagar växte till sorger och förödmjukelser, tills han vid 70 års ålder 1816 lämnade jordelifvet, medan den finske

[1] Sannolikt felskrifning i stället för Tohmajärvi. Med Toholampi, grannsocken till Lochteå, torde den »karelske kungen» ej haft att skaffa.

målaren, aktad och med innerligaste kärlek omhuldad af sina barn, bland hvilka tre utmärkta söner, ännu fyra år fick glädjas åt sin lefnads vackra solnedgång och den fridfulla hvila, som väntade den inemot 88-årige mannen.

Hörberg och Toppelius passerade sina sista lefnadsstadier såsom ungefär jämnåringar, den förre tidigare invalidmässig, den senare rask och kry, båda idkande sin konst på det religiösa måleriets område ända till det sista.

Det förefanns en förundransvärd yttre likhet mellan dessa två, i nordens konsthistorie enstaka stående anspråkslöse mäns verksamhet på gemensamt fält. Kring bibliska, främst nytestamentliga ämnen rörde sig hvarderas kompositioner, och hvardera förstod att framställa den heliga historiens tilldragelser så lättfattligt och till folkets ogrumlade religiösa känsla talande, att de blefvo snart sagdt lika goda lärofäder som mången präst för menigheten i de aflägsna bygderna.

Då Toppelius först anlände till Stockholm, kunde han ej ens som Hörberg kallas en autodidakt; han var blott en målarlärling, hvars anlag visade upp till något bättre och kunde anses förtjänta af någon utbildning. Rik på ungdomsmod och lifslust var finnpojken i Stockholm husvarm från första stunden. Den 37-årige familjefadern Hörberg kände sig vid ankomsten dit såsom en främling i eget land, där han gick med några profmålningar under armen och blef utsatt för skojare och för förödmjukelser, men äfven vann beskyddare och kunder samt till och med af Gustaf III erhöll en vänlig och nådig biljett till dennes teater på Drottningholm. Hans andra vistelse i Stockholm varade 8 à 9 månader under trägna studier, och ännu en tredje gång återvände han dit, var flitig som en myra, tecknade ohyggligt mycket och kopierade, för det mesta på egen hand, Rafael, Correggio, Daniel de Volterra, Ehrenstrahl, G. E. Schröder med flera. *Rembrandt* synes hafva varit en källa till beundran för honom, såsom *Rubens* ofta torde hafva föresväfvat Toppelius. Denne besökte som äldre, efter all sannolikhet, mer än en gång Stockholm, men kanske främst i egenskap af affärsman, hvilket ej hindrade, att han därifrån medförde artistiska intryck, kanske krokier i sitt rithäfte, men föga nog egentliga studier.

Den olika omgifning, hvari de uppvuxit och sedermera fortlefde, lät Toppelius kvarstå på en aktad borgerlig, man kunde med hänsyn till sönerne säga nästan litterär ståndpunkt i en liflig handelsstad och gaf honom till maka en ung bildad flicka, medan Hörberg alltid förblef torpare eller i bästa fall bonde af ringa betydenhet. Han var visserligen, isynnerhet af utländingar, ansedd som en prydnad för Sverige, men hölls af kringboende allmoge för en bönhas i yrket. Han gifte sig med en duglig tjänsteflicka, som skänkte honom söner, hvilka ringaktade hans ideella verksamhet och beledde faderns bristande förmåga att på gamla dagar förtjäna pengar med sin pensel. För den af lifvet obesvikne och friskt anlagde Toppelius förblef färgernas lek städse en glad konst, medan Hörberg med sitt allvarligare lynne höll sin blick med stadigare vemod och barnsligare fromhet riktad på det storartade och gripande i Kristi lefnad och offerdöd. Det tyckes nästan, att Hörbergs sinne var mera finskt och tungt, Toppelii mera svenskt och lätt; den förre drogs till de store mästarne, ja till och med till det klassiska måleriet, i Toppelii ådror fanns ett skimmer af rokokons glada, ljusa färger, af dess lätta, fina elegans, hvilket dock ej lyckades hindra, att något robust och smaklöst ibland inmängde sig på hans kompositioner samt störde effekten.

Båda dessa hedersmän voro mycket arbetsamma, mycket produktiva, Hörberg i ännu mer häpnadsvärd grad än Toppelius, såsom ock den förre, om ock med ringare framgång, utöfvade sin konst på långt flera olika områden än den senare, hvilken synes haft klart för sig, huru långt hans anlag sträckte sig. Sålunda försökte sig Toppelius ej på genrestycken, ej på heroiska ämnen samt, såvidt man har sig bekant, ej ofta på porträtter, på hvilka alla områden Hörberg skall hafva misslyckats. Däremot torde denne icke hafva försökt sig på att bekläda väggar och tak i kyrkor med fullständig bildskrud, en anordning, hvilken ännu i dag verkar särdeles anslående och låg så väl till för Toppelii dekorativa talang. Detta bruk var för öfrigt också under den lutherska tiden allmännare i Finland än i Sverige.

För sina arbeten betalades ifrågavarande tvenne målare jämförelsevis lågt. Den tillbakadragne Hörberg fick ej sällan

åtnöja sig med så godt som vanligt handtverksarvode.[1] Lika hvarandra voro de för öfrigt i flera afseenden. Hvardera var poetiskt anlagd och ägde åt detta håll motsvarande intressen, finnen för vår folkdiktning, svensken för de fornskandinaviska sångerna. Båda voro jordbrukare, Hörberg till yrket och för sin utkomst, Toppelius mer till tillfällig sysselsättning och i helt liten skala. Den förre, mera naiv, brydde sin hjärna med mekaniska upptäckter och älskade att studera stjärnhimmeln, jämte det han var vän af historisk och religiös lektyr. Toppelius, mera praktiskt anlagd, hade »lotter» i ett litet finskt kopparbruk, för hvilket han var reseombud. I samband härmed var han ifrig samlare af finska mineralier och jordarter. Dessutom verkade han berömligt såsom kringresande vaccinatör.

Hörberg var likasom Toppelius otvungen och värdig i sitt sätt, han saknade ej heller en viss munter anstrykning, och hans vänliga blick skall ej förfelat att väcka sympati. — Dock nog af dessa och dylika sammanställningar — hvilka här ej kunnat vara annat än högst ytliga, då jag varit i tillfälle att se endast Toppelii, men så godt som intet af Hörbergs arbeten, uppståndna utan någon vetskap om hvarandra, såsom ock målarne själfva antagligen ej voro personligen bekante. Jag vill dock här anföra ett par yttranden om Per Hörberg, fällda af de svenske konsthistoriske författarne Looström och Nordensvan.

Efter att hafva framhållit de yttre och inre anledningar, på grund af hvilka Hörberg aldrig kan tillerkännas något stort konstnärsnamn, tillägger Looström: »Och så stannade han på halfva vägen, men där strödde han rikt ut sina pund, dock innan de hunnit präglas med den hallstämpel, de skulle fått, om han fullföljt vägen uppåt. Men redan där, i halfva vägens dunkel, gjorde sig deras ädla halt gällande.» — Nordensvan åter kallar Hörberg: »en man af folket, en målare för folket, en konstnär, hvars verk hade fina rötter djupt i svensk jordmån.» Han anser, att Hörberg varit den främste kolorist i det målarskede i Sverige, hvilket han tillhörde, men att han aldrig blef annat

[1] För den enda altartafla af Hörberg, som bevisligen hamnat i Finland, »Korsfästelsen» (i Närpes), erhöll han 1803 endast 70 riksd. sp. eller i rundt tal omkring 400 m. Den tyckes vara utförd i trakten af Norrköping.

än en målare af altartaflor och en försökare — utan vidare — på det klassiska området och den nordiska mytologin. Och med en framtidsblick, erinrande om den, skalden Z. T. kastade på sin farfader Michael Toppelii mångsidiga begåfning, yttrar samme konstkritiker om Hörberg: »Hade han kommit till världen ett århundrade senare, hade han antagligen fått utbildning och blifvit en folklifsskildrare i stor stil.»

XII. De sista 25 åren af Michel Toppelii lefnad. 1796—1821.

Ännu återstår att förtälja om ytterligare 25 år af vår kyrkomålares långa lifstid. Han var omkring 62 år vid början af denna period och således redan en äldre man, men frisk och full af arbetslust, dock ser det ut, som om tillfällen att tillfredsställa denna varit ringa, vare sig i följd af penningefattiga tider eller, dock mindre troligt, däraf, att allmänhetens smak började följa förändringarnas lag. Ännu vid 75 års ålder menade han, att han ännu skulle kunna med målningar pryda en hel mängd kyrkor, om blott tillfälle därtill erbjöde sig, och tröstade den gamle sig med, att man måste vänta.

Emellertid fick han år 1805 måla ett par, för resten obetydliga, altartaflor för Jalasjärvi kyrka. Samma och följande år prydde han Kauhajoki kyrka med en bildskrud, hvari äfven en framställning af »Yttersta domen» ingick. Dessa målningar uppbrunno jämte kyrkan redan 1808.

Intet ger vid handen, att Toppelius från och med år 1806 till och med 1819 skulle hafva utfört några kyrkomålningar. Hans älskade hustrus död 1807 och sonen Johan Gabriels bortgång följande år äfvensom krigsåren och allmogens utblottade tillstånd under den närmast följande tiden kunde ju förklara stillaståendet i hans verksamhet som målare under åren 1806—1810, men orsaken till enahanda förhållande därefter ända till år 1820 förblir dunkel. Möjligen komma nu okända målningar af honom från ifrågavarande tid framdeles i dagen.

I denna lefnadsteckning skulle ett tomrum beträffande flera år här uppstå, om icke i följd af en gynnsam skickelse de enda bref af Michael Toppelius, hvilka bevarats till våra dagar, ledde sin uppkomst från ungefär samma tid. Dessa äro nämligen daterade åren 1807—1810, 1813—1815 samt 1820, alla skrifna till sonen Zakris, och hafva förvarats af dennes son, skalden, och hans efterkommande.

Ehuru skrifna och adresserade till Zakris äro dock de flesta af brefven afsedda att genom hans bemedling sändas äfven till sonen Gustaf, hvilka tvenne bröder för det mesta samtidigt vistades i Sverige.

Ur brefven framgår ock, att Michael Toppelius brefväxlat med sin innerligt afhållne son Johan Gabriel, men denna korrespondens torde ej mer finnas i behåll.

Det är med Michael Toppelii bref till sonen Zakris i minnet jag nu skall gå vidare för att förtälja ett och annat såväl från vår gamle kyrkomålares hem i Uleåborg som ock från sonen Zakris' i Nykarleby, innan vi skiljas från den gamle vid hans dödsläger.

*

Vi skola således ännu en gång uppsöka Michael Toppelius och hans familj och det på en tid, då de tre yngre sönerne redan lämnat föräldrahuset och bildat egna hem. Michael hade köpt sig egen gård vid dåvarande Limingo-, nu mera Torggatan — måhända blef han gårdsegare under åren 1769—1795, då hans arbetsförtjänst borde hafva varit störst. I gatbyggningen fanns en handelsbutik, hvilken i flera år, allt sedan 1807, var förhyrd åt handlanden *Johan Franzén,* sannolikt skaldens bror (f. 1784, d. 1849). Denne, som senare blef kommerseråd, var i sitt första gifte förenad med en af de för sin skönhet beprisade »Roosorna» från Gamlakarleby.

I det lugna hemmet skulle vi kunnat ännu få se en skymt af målarens älskade maka, *Maria Magdalena Ocklavitz,* denna kvinna, hvilken som en mild sommarfläkt smyger genom Michaels ungdomssaga, men hvilken synes dömd att bli en poetisk legend, hvarom intet annat med säkerhet är kändt än de två stora dagarna i hennes lefnad, hennes bröllopsdag och hennes dödsdag,

som inträffade den 25 oktober 1807. Det enda, som om henne nämnes i hennes makes bref, är inrymdt i några enkla, rörande vackert sammanställda ord i hans gripande bref af den 28 december 1820, hvari han, efter att hafva nämnt några af hans kära, hvilka bortgått till evighetens ro, kväder: »Siell' on monta, siell' on muita, ja *mamm' kanssa kaunihisti mennyt pois minulta.*» Vare detta hennes eftermäle.

I det Toppeliuska hemmet anträffa vi ej ofta familjefadern hemma, då ju hans sysselsättningar och arbeten mestadels förde honom till olika landsändar. Men inom hemmets väggar röra sig i sina dagliga bestyr de fyra döttrarna Greta, Lisette, Brita Karin och Beata Kristina äfvensom den sjuklige äldste brodern Karl Mikael, oförmögen till arbete och af fadern i förtroliga bref till sonen Zakris omnämnd blott en gång, därvid han godmodigt och kort, men med en skalk i blicken betecknar dennes dagliga göromål med orden: »Kalle katso mitä kaapissa löytyy».

Mamsellerna Toppelius hade rikligt tillfälle till umgänge inom sällskapsvärlden i Uleåborg samt i angränsande socknar, bland annat i Siikajoki och Ijå, där två af deras kusiner sutto som välbeställda prostinnor, makar till J. A. Carp och E. J. Frosterus. I hemmet åldrades systrarna under trägna, mest praktiska sysselsättningar. En af dem, jag vet ej hvilken, skötte stadens lånebibliotek. Greta hade vård om hushållet, Brita Karin och Lisette drefvo en liten, sannolikt »kammar-handel» med rom, viner, porter, socker, kaffe, sirap och annat, som Zakris och Gustaf låtit sända dem under den dyra tiden strax efter kriget för att med den beräknade vinsten af varorna bidraga till hemmets underhåll. Systrarna åter plägade skicka till bröderne i Stockholm smör och graflax från Uleåborg. Sin tacksamhet för sönernes, i synnerhet Zakris' omtänksamhet uttalar fadern i ett bref till denne med orden: »Gud välsigne dig, som så väl gjort till att lindra dessa tiders vedermödor.» Zakris hade dessutom 1808 sändt honom 50 riksd. samt två reverser för att säkerställa familjens ekonomi.

En annan sysselsättning, som ålåg döttrarna, var att sköta om kryddgården och att sätta potatis på åkern, ty vår målare var vorden jordbrukare tillika. Han hade lagt sig till med jordlappar i stadens omnäjder. Själf sådde han såsom »Sånings-

mannen» på några af hans kyrkliga väggmålningar, deltog i höbärgningen och andra landtbruksarbeten samt hade sina stora bekymmer af ett dåligt år och sin glädje af en bättre skörd. Af hans bref framgår, att han var en omtänksam jordbrukare, som ingalunda sparade på sina steg till sina spridda små ängar och åkrar, lador och ria. En häst fanns i gården till hjälp vid jordbruket, kortare resor o. s. v. Den var inköpt af Zakris till nytta för fadern.

Då man ser tillbaka på sedvänjor och bruk i Sverige och Finland på Michael Toppelii tid, lär det ej väcka ovilja eller förvåning, att han i likhet med öfrige rättskaffens män begagnade sig af rätten till husbehofsbränning. Han glömde ej psalmboken för brännvinsflaskan, och vår kärnfriske, gammaldags nordbo visste tid och plats för dem hvardera. Hans redskap vid bränningen voro dock ej goda, och han anmärker i ett bref, att han intet godt vin fått smaka på hela vintern 1809—1810, hvarför han par gånger framställer för Zakris sin önskan att erhålla »en 60:kanns järngryta med rör vid bottnens sida att tappa ut drank och vatten ur grytan.» Tillika påpekar han, att man under rådande dyra tider med hänsyn till drankens nytta skulle kunna förtjäna mer än annars med brännvinshandtering. Huru det nu var, så tyckes det höga priset omsider omintetgjort inköpet af grytan. -- En annan tingest, som den praktiska mannen önskade sig från Stockholm, var en glasmästardiamant vid förefallande behof i hemmet.

Toppelii hälsa synes ha varit ovanligt god. Den krye åldringen skydde ej att på sviktande ställningar i kyrkorna utföra sina målningsarbeten. Där uppe i höjden intog han sina måltider och där hvilade han sig efter dem. Det enda onda, hvaraf han vid 75 års ålder sade sig hafva besvärats, var reformar, som dock vid den tiden »liksom förbytts», säger han skämtsamt »till rosen», hvilken hudåkomma dock efter ett par tre månader »började torka». Däremot medger han 1809, att hans ögon skulle behöfva glasögon, »som vore åt en gubbe af 75 års ålder passande», samt är mycket belåten med dem Zakris på grund häraf sände honom.

Oftast bad han dock om att få sig tillskickade färger, (engelskt blyhvitt, en god sort berliner blått och ljus ockra,

menia = mönja, cinnober och den gula färgsorten mengel), men sändningarne fingo ligga orörda tillsvidare i brist på linolja, hvilken i Uleåborg år 1810 kostade 5 riksd. kannan, medan priset på terpentin hade uppgått till dryga 61 mark per kanna. Året förut hade där ej stått att fås en fingerborg af den varan. Toppelius hade ej heller stort behof af det ena eller andra slaget under åren 1808—1810, ty inga beställningar gjordes då från landsorten, hvarför han hade skäl att skrifva till sonen: »Hvad förmånligt arbete beträffar, så är nu allt kaikki loppu.»

Våren och sommaren 1810 utförde han yrkesmålningar hos sin anförvant prosten Carp i Siikajoki, och år 1814 arbetade han på prästgårdarne i Lochteå och Kalajoki samt hos kapten Roos i sistnämnda socken, på hvilka alla ställen han hade »åtskilliga göromål», skrifver han.

Emellertid längtade han att åter få sysselsätta sig med kyrkligt måleri i större stil. Följande rader hämtade ur ett bref af den 27 febr. 1810 vittna om den då 75-årige målarens oförsvagade kropps- och själskrafter: »Jos Jumala rauhaa lainaisi ja terveyttä», skref han, »vielä minä joukun kirkkoa kaunistaisin vanhanakin, waan nyt on aivan vähän förtienstiä — pitää odottaa.»

*

Så knapphändiga än Toppelii »Vandringslistor» äro i fråga om målarens resor och arbeten i Finland, så jämförelsevis utförligt omtala de besök, hvilka han varit i tillfälle att göra i ett par svenska grufvor. Han skrifver nämligen till sist bland sina reseuppgifter såsom ett tillägg: »NB. Besökt stura Koppar grufvan i Fahlund nedersta båten. Dito Salbergs silfver gruffan i yttersta båten med mera», samt tillägger: »och warit befulmächtigad för Inattivara Koppar Bruket.»

Nedstigningar i grufvorna vid Falun och ej minst i Salagrufvan eller »Silfverberget» voro mycket omtyckta lustfärder, isynnerhet på slutet af 1700-talet, då Gustaf III och senare Gustaf IV Adolf gjort besök i Falugrufvan, i hvars schakter stora festligheter och lukulliska måltider ägt rum, framställda på ett otal dukar af Per Hilleström den yngre. Denne antages hafva, på beställning, i klump tillverkat dylika bilder.

Iinattivaara, för längesedan nedlagda kopparbruk i Pudasjärvi för malmfynd kända socken,[1] för hvilket bruk Michael Toppelius var befullmäktigad, hörde sannolikt till de industriella verk, hvilka uppstodo under frihetstiden. Hans son Gustaf, professorn, berättar i sina memoarer, att hans fader ägt tvenne hela lotter i ofvannämnda bruk och länge gjort resor »inom och utom Finland» såsom ombud för dettas intressenter.

Då med hans resor utom landet ej gärna kan förstås längre färder än till Sverige, ligger det till hands att antaga, att Toppelii besök i Falu och Sala grufvor gjordes i affärsintressen, kanske för inhämtande af nya metoder i bergshandteringen.

Ur Toppelii bref inhämtar man, att han vid påsktiden 1808 sannolikt skulle infinna sig i Stockholm. Resan, som troligen icke blef af, omtalas nästan i förbigående, såsom något helt vanligt, hvilket bestyrker, att Toppelius som äldre nogsamt var i tillfälle att besöka den svenska hufvudstaden. Ur hans bref framgår ock, att familjen Toppelius där ägde intima vänner och bekanta.

Här må ock tilläggas, att det sannolikt var ofvannämnda grufbesök, hvilka drefvo den för utvidgande af sina kunskaper på olika håll städse vakne målaren att anlägga den betydliga samling af finska mineralier och jordarter, hvilken fröjdade honom på hans ålderdom. Den gick dock, jämte flera af hans taflor, förlorad vid Uleåborgs brand 1822, inhämtas ur Gustaf Toppelii dagbok.

*

Det utlofvade besöket i Zakris Topelii lugna hem förestår oss nu.

I självfva staden Nykarleby bodde provincialläkaren Z. Topelius endast ett par tre år. Han inköpte nämligen den lilla egendomen Kuddnis eller Kuddnäs, belägen invid stadsporten, och inredde hufvudbyggningen trefligt, men enkelt, så att han 1814 kunde ditflytta med sin hustru.

[1] Iivaara är ännu uppmärksammadt af mineraloger, då dess bergart, Ijolit med Iivarit är en sällsynthet.

Hit kom den redan 80-årige fadern gärna på kortare besök och trifdes godt i den mot söder vettande, inbjudande vindskammaren, där han arbetade smått vid sitt staffli.

Efter det han jämte de unga makarne under de närmast följande åren växelvis fått glädja sig åt två kära späda barnröster och sörjt öfver, att de tystnat, föddes den 14 januari 1818 en tredje son, *Zakris*, tids nog att hinna bli farfaderns lilla älskling, men för sent att själf kunna bevara ett älskadt, personligt minne af den gamle. Det yngsta barnet, *Sofia*, var ej ens två år gammalt, då Michael lämnade jordelifvet.

Och själfva vindskammaren,[1] där vi sågo en skymt af den gamle målaren med sin palett och sina penslar, hur troget har ej minnet bevarat dess enkla inredning, hvilken ända till doktorinnan Topelii död den 1 juli 1868 och ännu längre fick kvarstå i oförändradt skick — med dess brunmålade, af massiv ek gjorda chiffonier med otaliga lådor och fack samt — aldrig upptäckta lönnrum; skrifbordet med dess nötta kant, utdragssoffan, den damfria hyllans folianter samt den engelska världskartan och »Sten Stures och hans makas bild på väggen.» Vi kunna se den gamle Michael hvila sin blick på den fridfulla, täcka landskapstafla, som träder fram i ramen af fönstrets, för sommarfläktar vajande, hvita gardiner: den lummiga, höga stranden med lutande björkar på, en rosenhäck kring gården, en lugn, en tankfull flod med speglande vatten, en fors, en bro och kyrkans torn mot den glödande morgonskyn. — Och där — den allé af susande aspar, som en gång skulle lära den lille sonsonen att sjunga!

Vid det den gamle målaren sålunda stod vid fönstret i tyst åskådan, förnam han ljudet af lätta barnafjät från vinden under det höga gammaldags brutna taket. I detsamma gled den på fjärde året raskt gående, glade, rosenkindade lille Zacke in genom den på glänt stående dörren och intog sin ärfda plats på farfars knä, där denne slagit sig ned i gungstolen.

[1] Det följande stöder sig, såsom läsaren genast skall finna, på Z. T:s diktsamling »*Barndomsminnen*» i »Ljung» — äfvensom på en upplysande skildring af Z. Schalin i en tillfällig publikation samt på någon flyktig tradition, allt här fritt sammanställdt i berättande form.

Muntert berättade gossen, att han slagits med nässlorna i trägården, och sen hade han klättrat upp för den höga vindstrappan och ensam gått genom vinden förbi alla de stora kistorna och bokskåpet med ståltrådsgaller i dörrarne, hvilka jämte så mycket andra gamla saker stodo uppradade emellan takstolarna, och hade ej rört något af gamla »morfars farmors» härligheter, eftersom mamma förbjudit honom det, och nu var han här hos farfar, och ingen visste hvar han var.

Leende strök den gamle med blid hand den ostyriga luggen ur gossens panna och betraktade uppmärksamt hans klarbruna ögon, i det han sade: »Och nu ville väl Zacke komma med farfar till Revolaks kyrka och se på, huru farfar där skall måla fyra stora taflor och flera andra bilder. Tror du det ej blefve en treflig resa?»

»Jo, jo», ropade gossen, »om jag själf får måla gubbar och hästar och byggningar och båtar med farfars penslar!» — och i detsamma klängde han sig ned på golfvet och började ostäda i färgskrinet, hvilket var den gamles ögonsten, som ingen fick röra utom gubbens favorit, lille Zacke, ur hvars händer han dock under skämtsamt prat lockade den ena dyrbara penseln efter den andra, tills han hade alla sina bästa skatter i godt förvar och afledde gossens lust till de rara leksakerna med ett vänligt: »Och nu ska' vi gå hand i hand och hälsa på mamma och pappa och se hvad de ha för sig.»

Hållande gossen vid handen gick den ännu vid sviktande höga ställningar i kyrkorna vane 87-åringen med långsamma, men fasta steg utför vindstrappan och in till de lyckliga, ännu icke af sorger och sjukdom hårdt pröfvade föräldrarna, där doktorn som bäst ordnade sina finska runor och förtäljde ett och annat om några af dem, han samlat, och hans hustru, lugn och tankeklar som alltid, såg »i andras fröjd sin lyckas återsvar.»

Det var ett kärt minne af ett godt hem, ett af de bästa i Finland, den gamle Michael medtog i sitt hjärta, då han, älskad och vördad, för sista gången lämnade det fridfulla Kuddnäs.

Med försvagad syn målade han nu år 1821 med asketisk pensel i Revolaks kyrka de fyra taflor, hvilka där ännu hänga kvar såsom hågkomster från hans höga ålderdom.[1] Dessa taflors med tiden sannolikt mörknade och för öfrigt oskickligt fernissade rödbruna hudfärger afsticka sällsamt från hans vanliga klara, lätta, glada kolorit, i hvilken dock redan under perioden 1770—1795 någon gång på hans oljemålningar spår af denna mörka färg svagt framträdde. Han utförde där äfven ett antal föga betydande predikstolsmålningar samt en om hans yngre dagar vänligt erinrande, enkel och nationellt hållen väggmålning »Såningsmannen», kanske hans sista kyrkliga bild af detta slag.

En af bilderna på predikstolen i Revolaks *»Patriarcken Noac»* gaf han — mot sin vana i en finsk församlings kyrka — svensk underskrift såsom ock någon af altartaflorna där. Utförligt lyder den ännu fullt läsliga signeringen på Kristus i Getsemane: *M. Toppeliuxelda w. 1821 ikänsä 88:dena wuotena.* Sålunda delade den folklige målaren med sina sista penseldrag jämt mellan sitt barndoms- och samtalsspråk i hemmet, finskan och det andra hos oss inhemska tungomålet, hvarpå han ju i ynglingaåren i Stockholm stafvat på sin artistiska banas första vägvisare.

*

Troligen begaf han sig mot hösten 1821 efter slutförda arbeten i Revolaks till Uleåborg, där äfven hans yngste son, professor Gustaf Toppelius, var bosatt i sin egen gård i närheten af stadens kyrka.

Denne son blef det förunnadt att ägna den gamle fadern den omvårdnad, han på sistone blef i behof af. Det är ock med ledning af den dagbok, Gustaf Toppelius förde, här meddelas berättelsen om Michael Toppelii sista dagar.

Vid pass en vecka före julen 1821 kallade den gamle till sig sina i Uleåborg boende barn och emottog dem i den lugnaste

[1] Toppelius hade 1820 målat en i Kuivaniemi kyrka befintlig liten stafflibild, framställande »Vandringen till Golgata», äfven den i mycket mörk färgton, men hvad kompositionen beträffar hörande till hans mest intressanta dukar.

sinnesstämning. Han satt upprätt och fullklädd och förkunnade dem, bestämdt och utan minsta tecken till blodsvallning, sin långa lefnads snart inträffande slut i följd af slag. Därpå förmanade han dem till undergifvenhet för de stora pröfningar, som förestodo, men med hvilkas uppgifvande han ej ville i förtid oroa dem.[1]

Härpå tog han ett hjärtligt afsked af sina barn, läste några böner, uppstämde en psalm och fick, under det han sjöng, slag på målet och sedan lamhet på vänstra sidan. — I anledning af faderns betänkliga tillstånd vistades professor Toppelius numera, så ofta hans tjänst det medgaf, i dennes boning och låg om nätterna i den närmast till den sjukes rum belägna kammaren.

Ganska tidigt på fredagsmorgonen den 28 december — Menlösa barns dagen — vaknade sonen plötsligen upp ur sin korta sömn, hvarunder han i drömmen tyckt sig med särdeles ansträngning från gården bortföra sin fader. I samma ögonblick slocknade det ljus, som han låtit stå påtändt längst bort i rummet och hvars blåa låga i spetsen af veken han ännu varsnade. Samtidigt hördes en röst från sjukrummet ropa: »Herre Gud — hvad kommer åt ljusen, som slocknade!»

Då sonen skyndade sig att tända ljusen i båda rummen — det i faderns rum hade äfven slocknat — fann han, att Michael Toppelius var afsomnad.[2] Han var då 87 år 5 månader och 18 dagar gammal.

---

1 Då Uleåborgs stad ej långt därefter — den 23 maj 1822 — så godt som totalt förstördes af brand, hvilken ock härjade de Toppeliuska gårdarne, sågo de vid ofvannämnda tillfälle närvarande uppfyllelsen af denna mystiska olycksprofetia.

2 Rörande själfva dödsfallet har en något varierande, såsom ej fullt pålitlig ansedd familjelegend fortlefvat inom släkten. Det heter, att den gamle målaren förutsagt dagen och timmen för sin bortgång ur lifvet — såsom ock dagen för stadens brand — till den 23 maj följande år. I hopp att bringa lugn och ro åt sin fader skulle, så förmäler legenden, Gustaf Toppelius, då han under natten mot den 28 december oförmodadt bortkallats på sjukbesök, i hemlighet framskjutit väggurets visare en timme, på det den sjuke finge se den ödesdigra stunden spårlöst gå förbi. Då sonen återkom, erfor han, att fadern var död, att ljusen i rummen slocknat och vägguret stannat, då den gamle drog sin sista suck. En blick på uret

Om Michael Toppelii personlighet finner man med hvarandra öfverensstämmande omdömen, dels i skrift upptecknade, dels af traditionen bevarade. Hans son Gustaf skrifver i sin dagbok: »Michael Toppelius, som alltid fört ett stilla och ordentligt lif, dog älskad och värderad af hög och låg.» — Sara Wacklin förtäljer, att han var en klok, originell, med alla sina egenheter aktad man med grått hår, skälmsk blick och hjärtligt skratt. »Han sade», tillägger hon, »utan krus och utan afseende på stånd eller person rena sanningen, där han tyckte behofvet så kräfde.» [1] — Författare i våra dagar hafva vidhållit, att han till sin natur var skämtsam, saktlig och redbar. Att den folklige anspråkslöse mannen var omtyckt af allmogen är i det föregående på tal om hans vistelse på Karlö (se sid. 38) redan berättadt. Hans anspråkslöshet äfven i fråga om sina förtjänster såsom målare framgår ur hans »vandringslistor», i det han där ej glömmer att nämna, hvilka klockstaplar han färgstrukit — i den och den kyrkoherdens tid, såsom han gärna tillägger — men däremot oftast inbegriper sina artistiska arbeten under ett »med mera». Ja om sina förnämsta konstskapelser, altartaflorna i Lochteå, nämner han intet, affärdande »vandringen» dit med orden: »Till Lochteå.»

*

Efter Toppelii död torde ej ens hans namn blifvit nämndt i tryck förrän 1843, då *Sara Wacklin* synbarligen välmenadt i sina »Hundrade minnen från Österbotten» ägnade honom den lilla anekdotiska berättelsen: »Den gamle målaren», hvilken kan

---

sade sonen, att fadern aflidit på det klockslag, han förutsagt, ehuru visarne pekade på en timme senare. — Då Gustaf Toppelii barn växt upp, hade något af dem frågat fadern om sägnen var sann beträffande deras farfaders förutsägelser, hvartill denne, allt enligt den muntliga traditionen, anmärkt, att i lifvet finnes mycket, som ingen människa kan förstå.

Den om Svedenborgs andeskåderi erinrande clairvoyance, hvarpå dessa berättelser, den af sonen upptecknade och den af traditionen fortplantade, tyda, synes hafva öfvergått till sonsonen, skalden Zachris Topelius, i form af den böjelse för det mystiska, det öfvernaturliga, hvilken då och då sköt upp i dagen något hjärtblad ur den grund, hvari hans världåskådning hade sitt fäste.

[1] Se anmärkningen till denna sida.

sägas ådagalägga förnämligast, huru minnet af Toppelii lefnad och hans målareverksamhet redan då höll på att öfvergå till en myt med en blandning af faktiskt och fantasirikt underlag.

Sedan dess har ett svagt intresse för den gamle österbottniske kyrkomålaren traditionellt bibehållit sig, upplifvadt 1891 genom den afbildning af Toppelii hurtiga väggmålning i Haukipudas kyrka: »Simsons kamp med lejonet», hvilken hör till den korta beskrifningen om sagda kyrkas bildskrud i *E. Aspelins* »Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään.» Hans öfriga många och mångfaldiga målningar förblefvo dock obekanta för forskningen, tills Finska Fornminnesföreningen under somrarne 1896 och 1899 lät uppsöka, afbilda och beskrifva det hufvudsakligaste af hvad då ännu fanns kvar af målarens verk. En god del af dem var mer eller mindre förstörd af tiden och af grof vanvård. I klockstaplar och kontor, ja till och med i källare anträffades målningar af Toppelius, för det mesta fordom infattade såsom bildfält i sedermera kasserade predikstolar. Och hvem kan numer uppge ens närmelsevis allt, som blifvit i grund förintadt af Toppelii målningar, eller hafva en aning om de bonader, porträtter och andra stafflitaflor, hvilka 1822 gingo förlorade vid Uleåborgs brand.

Efter Michael Toppelii bortgång fick en annan österbottnisk målare det kyrkliga fältet i hembygden öppet för sin verksamhet, som egentligen först några år därefter vidtog. Det var *Johan Gustaf Hedman,* född i Jakobstad år 1800 och hörande till en liten anspråkslös målarsläkt, bördig från sagda stad. Hans fader *Gustaf Erik Hedman* (1777—1841) var stadsfiskal, men hade, heter det, besökt konstakademin i Stockholm samt som ung målat flera altartaflor i södra Österbotten.

Hans yngre son blef yrkesmålare, den äldre, ofvannämnde Johan Gustaf studerade (jämte de på sin tid hos oss kände och aktade dekorations- och yrkesmålarne *K. G. Söderstrand* och *K. J. Källström)* vid akademin i Stockholm, där han eröfrade sig den Tessinska medaljen. Efter sin återkomst till hemlandet 1823 fick han till sitt »yrkesområde» sträckan emellan

Kristinestad och Torneå. I likhet med fadern slog han sig på det religiösa måleriet jämte det han restaurerade porträtter m. m. Man känner ännu 18 altartaflor, hvilka han utfört i de allra nordligast belägna kyrkor i Österbotten, ända från Kolari till Kajana, några äfven mera söderut, och hvilka vittna om en allvarlig och tung fantasi, en oansenlig talang. Något inflytande af Toppelius spårar man ingalunda i dem. Hedman blef 1847 ritlärare i Wasa gymnasium och därvarande tekniska realskola samt dog 1866.

MICHAEL TOPPELII ARBETEN.

I. Predikstolsmålningar.

Toppelius fick ofta i uppdrag att pryda predikstolar med konstmålningar, ornamenter och andra dekorativa detaljer, hvarför detta område erbjuder ett öfver hufvud godt tillfälle att lära känna hans utveckling och småningom med de tyngande åren skeende tillbakagående isynnerhet som kolorist. Elfva af honom med konstmålningar prydda predikstolar finnas veterligen i behåll, rätt många af dem ännu använda för sitt ändamål, några nedtagna, men undansatta i diverse förvaringsrum. Uppräknade efter målningarnas uppkomsttid äro ofvanberörda predikstolar följande: Karlö (1756); Pieksämäki (1762); Pulkkila (1770?); Siikajoki (1772); Haukipudas (1774?); Kempele (1785?); Rantsila (1794) och Revolaks (1821), hvartill komma de i Leppävirta, Pielavesi och Sotkamo från obekant tid. Dylika målningar hafva funnits i Paavola (från 1765) och i Kiiminki, men blifvit öfverstrukna. Slutligen hade Toppelius med figurmålningar prydt predikstolen i Uleåsalo. De förstördes vid kyrkans brand den 14 juni 1882.

Omkring 3 år efter Toppelii hemkomst 1753 från Stockholm anförtroddes den 22-årige målaren ett ganska stort artistiskt uppdrag. Vi finna honom nämligen 1756 på Karlö eller Hailuoto utanför Uleåborg, hvilken ö på 1600-talet bildade ett friherrskap och ännu utgör en socken för sig. Dess ursprungligen mycket obetydliga träkyrka, byggd 1620, hade under tidernas lopp utvidgats med en fjärdedel, som det hette, och hade denna del, sannolikt den nuvarande västligaste, målats 1690 af *Lauri Gallenius.*[1] Denne torde — enligt J. R. Aspelins uträkning — då varit endast omkring 25 år gammal.

[1] Redan 1659 utfördes konstmålningar därstädes af en hittills okänd kyrkomålare.

Vid ännu yngre år fick således hans anförvant Michael Toppelius i samma kyrka fortsätta det lilla templets utsmyckande medels takmålningar i koret samt erhöll tillika i uppdrag att pryda den bukiga, nästan äggformade predikstolen med synbarligen efter hans fria val utförda bilder. Till de i styf renässansstil hållna takmålningarne återkomma vi längre fram. Med större framgång gjorde Toppelius sin smak för Ludvig XV:s stilart gällande i de sju allegoriska målningar i olja på trä, hvilka han utförde på predikstolsfälten. De utgöra kompositioner till texter hämtade ur Jesu bergspredikan (Salige äro de fridsamme; de renhjärtade; de bedröfvade; de andeligen fattige; de för rättvisans eller sin tros skull förföljde och de, som hungra och törsta efter rättfärdighet). Dessa små bilder äro omgifna af rokokosnirklar i en för ögat behaglig chokoladbrun färg och taga sig alls icke illa ut. Toppelius synes haft i färskt minne hvad han kort förut varit i tillfälle att se i Stockholm och ville skapa någonting i tidens smak. Bristfälligheter i teckningen vittna om, att dessa målningar ej voro kopior, knappast ens variationer af främmande mönster. Till den unge målarens beröm



Predikstolsmålning i Karlö: *„Antuat owat jotca isowat ja janowat wanhurskautta, sillä he rawitaan. Matth. V. 6.“*

länder, att man lätt fattar hans allegorier, att några af dem röja spår af fantasi och poetisk känsla och att Toppelii färgsinne redan här gör sig gällande. Af här meddelade illustration framgår Toppelii enkla sätt att allegorisera. På en annan bild framställas de »fridsamme» af några ynglingar, hvilka med fridens palmer sitta på fältet efter att hafva bortkastat sina vapen. Till dem sänker sig från skyn en ängel.

Närmast dessa i tiden äro bland ungefärligen daterade predikstolsmålningar de i Pieksämäki, hvilkas uppkomsttid ej var senare än 1762.[1] Toppelius utförde här bröstbilder af *Salvator mundi* och *de fyra evangelisterna,* ett program, som han sedermera ofta och delvis i mycket omväxlande typer skulle framställa.

Med åsidosättande af alla reminiscenser af rokoko och renässans företog han sig nu att söka realistiskt individualisera figurerna, aktgifvande med en nybörjares blick mindre på hållning och gester än på hufvudena och ansiktsuttrycken. Någon djupare karakteristik försökte han sig visserligen ej uppå, men det tyckes som om namnet Lukas redan då, såsom i våra dagar, cirkulerat med en vulgär klang, hvilken torde förmått honom att framställa denna evangelist med ett i ögonen fallande drag af roué, såsom en nästan flintskallig, plussig äldre man med klar och pigg blick, hvilket faunartade tycke sedan gick igen på någon senare bild såväl af samme evangelist som ock af Mattheus. Förebild för sin »hårfagre» Johannes med groft tecknade händer hade Toppelius synbarligen funnit i en ofta bland gamla träskulpturer i norden förekommande typ af samme lärjunge.

Då Toppelius själf redan i början af sin »Vandringslista» upptar, att han målat predikstolarne i Leppävirta och Pielavesi kyrkor, och då jag i dem hvardera anträffat gamla, illa medfarna, på trä målade predikstolsfält, bör jag omtala dem här, då de, efter hvad mig synes, tillkommit möjligen tidigare, ej senare än enahanda målningar i Pieksämäki. Så skadade Leppävirta bilderna af *Kristus* och *evangelisterna,* alla utförda

---

[1] I arbetet deltog »kyrckiomålaren» *Daniel Hjulström* från Sverige, hvilken på uppgångsbarrièren utförde porträtt-bröstbilderna af Luther och Melanchton.

i hel figur, än äro — Lukas' ansikte är nästan utskrapadt — finner man dock af dessa rester ingenting, som bestämdt motsade antagandet, att Toppelius målat dem. Den skära gredelina färgen på Kristi klädnad är egen för Toppelius, och pikturen i de utmålade finska bibelspråk, som åtfölja figurernas latinska namnunderskrifter, svär ej emot hans vanliga textning.

I källaren under Pielavesi kyrka hafva undanstuckits kvarlefvor af den lilla, femkantiga, forna predikstolen, på uppgångsbarrièren försedd med bilder af *Moses* och »*Johannes Castaja*» samt för öfrigt af *Salvator mundi, Marcus* och *Lukas*. (Bilderna af Mattheus och Johannes hafva sannolikt gått förlorade). Formatet på målningarna är litet, omkring 48 × 19 cm. Figurerna präglas af allvar, Johannes döparen är raskt komponerad och skisserad, och Kristus, så vekt hållen han än är, äger en lugn värdighet, som gör bilden till en af Toppelii bästa framställningar af frälsaren.[1]

Beträffande de år 1882 uppbrunna enahanda målningarna från 1765 (?) i Uleåsalo vet man endast, att bland dem funnos bilder af *Salvator mundi* samt af evangelisterne *Marcus, Lukas* och *Johannes*. Hvad de öfverstrukna målningarne på predikstolen i Kiiminki månde hafva framställt har jag mig ej bekant.

Ur kyrkoräkenskaperna i Paavola för 1765 framgår, att Toppelius, säkerligen samma år, färdats emellan »Uhleo»[2] och nämnda socken fram och åter i och för »kyrckiomålningen.» Dit hörde ock den femkantiga predikstolens i Paavola utsirande med bilder, hvilka i en senare tid blifvit öfvermålade och nu torde vara alldeles förgätna.

För Pulkkila kyrka målade Toppelius en altartafla, som är signerad 1770. Att döma af hans sedvanliga arbetsmetod är det ganska troligt, att han ungefär samtidigt försedde dess i treflig rokokostil byggda och ännu i bruk varande predikstol med dess, man kan säga, humoristiska medaljonger. De om-

[1] Kyrkokällaren i Pielavesi gömmer visserligen bland annat en stafflibild af *öfversteprästen Samuel*, hvilken är daterad 1764, men predikstolsmålningarna förefalla mig tidigare målade.

[2] Uleåsalo.

sluta nämligen bevingade änglahufvuden, i hvilkas anletsdrag han; efter hvad det tyckes, roat sig att inlägga något allmänt, kanske någon gång mera individuellt tycke af de äldre och yngre damer och herrar, hvilka skymtade förbi hans målarblus, då han arbetade på k. slottsbyggnaden i Stockholm. Huru härmed må hafva förhållit sig, kan man ej undgå att lägga märke till den humor, som lifvat målaren, då han med späda vingar omgaf en slottspredikants slätrakade eller en hennes nåds fylliga ansikte. Predikstolsänglarne i Pulkkila synas mig bättre än mångt och mycket annat i skaran af Toppelii kompositioner vittna om det skalkaktiga lynnet hos målaren, hvilket hans samtid lade märke till.



Predikstolsmålning i Pulkkila.

Ett par år senare, eller 1772, prydde Toppelius predikstolen i Siikajoki med den vanliga cykeln af 5 figurer. De höra i mer än ett afseende till de anmärkningsvärdare af hans predikstolsbilder. Hänvisande till hithörande illustration af *Kristus världsdomaren* i skyn, behöfver jag ej fästa uppmärksamheten på det kvinnliga, yppiga, som utmärker denna gestalt med de fylliga läpparne och den mondäna blicken. Denna Kristustyp återkom mer än en gång på Toppelii målningar bland hans icke alldeles få misslyckade, för att ej säga motbjudande framställningar af Messias, och kan anses karakteristisk för den enkle finske målaren. Lyckligtvis lämnade han oss dock äfven vackra och ädla bilder af »konungarnes konung.»

Äfven *Johannes'* ungdomligt veka, kvinnliga gestalt, sådan den i Siikajoki ses återgifven, är icke någon enstaka, utan en representativ företeelse hos Toppelius, som i dylik uppfattning af den unge evangelisten ju haft massor af föregångare. — Af hans öfriga evangelistfigurer i Siikajoki är *Mattheus* anmärkningsvärd på grund af den påfallande likhet med Sokrates, Toppelius gifvit dennes hufvudform och anletsdrag. *Lukas,* den af honom stundom missfirmade mannen, är här framställd

som en muskulös, solstekt sydländing[1] och *Markus* som en i allo stilfull man, som speciellt handterar sin penna med en mycket sirlig åtbörd.

Toppelii skicklighet att i djurbilder inlägga en till situationen passande karakter visar sig långt hunnen i återgifvandet af Markus-lejonets vaksamma hållning.



Kristus. Predikstolsmålning i Siikajoki.

Bilderna på predikstolen i Haukipudas utfördes sannolikt 1774, då han där hufvudsakligast arbetade, men i kyrkan finnas äfven enstaka väggmålningar af honom, daterade 1775 och 1779. Predikstolen, i enkel rokokostil, är målad i en smått förnäm

[1] Lukas ses skrifva i en bok verserna 6 och 7 i kap. 2 af det efter honom benämnda evangeliet, hvilket bibelställe handlar om Jesu födelse; Mattheus upptecknar 24 v. i kap. 1 af Matth. evang.

och behaglig ljusgrön färg, till hvilken fyra medaljonger med bilder en grisaille af evangelisterna harmoniskt ansluta sig.

Dessa målningar utmärka en af höjdpunkterna af Toppelii talang, åtminstone så vidt den hittills är känd, i fråga om karakteristisk och elegant framställningskonst. *Johannes* är den minst lyckade figuren, men *Mattheus* och ännu mer *Lukas* med sin begrundande blick höja sig öfver mängden af hans dylika bilder. Främsta rummet intas dock af *Markus,* hvaraf här en god afbildning efter en fotografi meddelas. Det är ett fint och anslående konstverk, hvilket, tyckes mig, kunde vara signeradt med ett kändare namn än gamle Michaels — naturligtvis måste man frånse det öfverflöd på dynor eller stoppade kläder, som belastar nedre partiet af bilden. Evangelisten är framställd något mager, med tycke af en passionsfri Frans af Assisi, i fall man kunde tänka sig en sådan anomal personlighet. Ett vackert, tankfullt drag hvilar öfver hans anlete. — Lejonet vid hans fötter är ett präktigt exemplar, och dess blick är full af kraft och vaksamhet.



Markus. Predikstolsmålning i Haukipudas, c. 1774.

Dessa bilder utgöra ett värdefullt intyg om Michael Toppelii konstnärliga begåfning.

I Sotkamo förvaras ännu så godt som fullständiga löstagna delar af kyrkans forna predikstol, målad af Toppelius,



Delar af predikstolsmålningar i Sotkamo.

hvars penseldrag här obestridligt gifva sig tillkänna. Det är ej bekant, när han målade detta vackra, i en förtjusande rokokostil hållna arbete, men onekligen skedde detta i en lycklig stund under hans ungdomsfriskaste artistiska utvecklingstid. Luftiga snirkelornament och inramningar i hvitt, grått, rödt, olivegrönt och blått, i smakfullt fördelade färgsammanställningar äfvensom festoner af skära yppiga rosor och svagt i grönt skiftande narcisser omgifva de allegoriska målningarna på uppgångsbarrièren och de bibliska på predikstolens fem sidofält.

Allegorierna äro följande: *Usko,* en kvinna, som med hopslutna händer och fromt, inspireradt uttryck riktar sin blick mot höjden; *Toivo,* en kvinna med hoppets ankare; *Rakaus* (!); samt *Kärsivällisys* (!), likaledes en kvinnlig gestalt, som omsluter lidandets kors. Ofvannämnda kvinnliga figurer, alla i liten skala, äro blott obetydande accessoarer till dekorationen. »Rakkaus» är däremot en älsklig komposition, som med sina lätta, ljusa färger sprider en behaglig rokokoglans öfver sitt fält. Allegorin framställes af två änglabarn, hvilka sittande på marken omfamna och kyssa hvarandra. — Ett memento, ej ovanligt för resten, till predikanten, på det att hans tal må vara godt, väl framsagdt och kort, utgör sammanställningen af orden: *Bona. Bene. Breviter,* hvilka äro anbragta utmed ifrågavarande skrank.

De bibliska bilderna, afskilda från hvarandra af blomsterrankor och kolonnetter i grönt, rödt och svart, framställa som vanligt *Kristus* och *evangelisterna.* Mattheus och Markus se helt borgerliga ut och äro bägge återgifna i lyssnande, tankfulla ställningar. Lukas och Johannes sitta hvardera med det ena benet öfver det andra. Den senare ger en bild af en inspirerad yngling, och Lukas bär — en hvit turban på hufvudet, ett apropå, som rätt bra klär den intelligent blickande och begrundande mannen. Kristus bär kort hakskägg och på axlarne nedfallande hår. Han kan hänföras till Toppelii ädlare Kristus-figurer.

De framställningar af *Kristus* och *evangelisterna* jämte *Paulus,* hvilka Toppelius utförde mot mörk brunröd botten på predikstolen i Kempele kyrka, härleda sig sannolikt från år 1785, då han arbetade på de flesta af sina väggmålningar därstädes; dock äro ju några af dem daterade åren 1786 och 1795. Dessa data tjäna att ungefär angifva den tidpunkt, då Toppelius

i sina oljemålningar började använda en mörkare färgton, som mot slutet af hans långa lefnad skulle öfvergå i hårdaste kopparrödt. Färgen på hans målningar i olja på Kempele predikstol, ehuru starkt kontrasterande mot den ljusa ton, hvari Toppelii samtidigt målade limfärgsbilder på kyrkans väggar äro hållna, verkar dock öfver hufvud ej frånstötande, så kraftig och allvarlig den än är. Denna kolorit förlänar de allt annat än apostoliska figurerna ett sydländskt tycke. Frälsarens och Johannes ungdomligt veka gestalter äro ej så kvinnligt framställda som t. ex. i Siikajoki. Paulus uppenbarar sig som en allvarlig, i håret och skägget hvitsprängd gubbe, stödd mot sitt svärd. De öfriga äro borgartyper med en ganska hygglig hållning, med hvilken Lukas förstår att förena en spetsfundig min.



Kempele: *„Jumalan ja Marian poica Jesu Christus."*

Rantsila predikstol utstyrdes 1794 af Toppelius med icke mindre än 11 bibliska figurmålningar samt — ovanligt nog — med ett konterfej (knästycke i naturlig storlek) af församlingens präst, måladt på väggen bakom uppgångsbarrièren. Då bilden ej är inramad, verkar den på behörigt afstånd illusoriskt, så att man kan antaga, att det fryntliga ansiktet tillhör en lefvande prästman, som, i full skrud med ringkrage kring halsen och i beråd att träda upp i predikstolen, stannat att kasta en blick på menigheten i kyrkan.

Predikstolen i Rantsila,[1] till formen af det bukiga slaget, har af Toppelius rundligen försetts med målningar på såväl barrièren och sidofälten som ock på de smärre ytor, som förena

[1] Traditionen vet förtälja, att kapellanen i Rantsila Abraham Laurin, som 1792 tillträdde tjänsten därstädes, anmodat Toppelius att på väggen

dessa fält med fotstycket och på hvilka evangelisternas symboler, stallet i Betlehem m. m. äro målade. Utom *Kristus* och *evangelisterna,* ser man här »*Maria Jesuxen äiti*" och *Josef,* samt på uppgångsskranket »*Hewa*« och *Adam, Noak, Aron* och *Moses.*

Om de fem traditionella predikstolsbilderna, alla i helfigur, är att nämna, att Kristus och isynnerhet Johannes åter förlänats med det omanliga tycke, hvarmed han älskade framställa dem. Under den förra gestalten läses: »Minä olen A. ja O ensimäinen ja wijmeinen. Ilm 1 v. 11»; den senare håller i handen en skrift, hvarpå står: »Armo olcon teille ja rauha sildä, joca on, ja joca oli ja joca tulewa on: Ilm. 1. 4—5. Ja JEsuxelda CHristuxelda joca se uscollinen todistaja on ja man kuningasten päämies.» Bibelorden äro med smärre uteslutningar hämtade från Joh. Upp. 1. v. 4 och 5, men ej konsekvent skrifna såsom i 1758 års bibel, hvilken upplaga Toppelius för det mesta begagnade för sina underskrifter. — Marcus och Mattheus äro hvardera värdigt och vackert hållna; den förre föreställes skrifvande ur Marc. 1. v. 15 orden: »Tehkäät parannus ja uskokaat Ewangeljumi», Mattheus, med tycke af Sokrates, läser i en grekisk (?) skrift. Lucas, hvars hår och skägg stöta i rödt, tecknar oläslig skrift på en lång pappersrulle. Toppelius synes vid framställandet af dessa 5 figurer haft i tankarne Kristi tillkommelse till domen, de sitta alla på molnbäddar, och till och med åt de symboliska djuren har målaren gifvit en sträng, hotfull uppsyn och hållning. — På bilden »Maria Jesuxen äiti» ser barnet med en tämligen trivial blick ut mot åskådaren; Josef, med ett sågblad i handen, är däremot en rätt ädel figur.

Beträffande de gammaltestamentliga figurerna kan nämnas, att Toppelius här såsom ock annars tecknat Arons dräkt efter

---

invid predikstolen måla frälsarens bild eller såsom en annan sägen menar: »en prästman i allmänhet.» Då hade artisten roat sig med att i stället där anbringa Laurins eget porträtt, till stor häpnad och harm för denne, heter det, då han följande söndag besteg predikstolen och upptäckte Toppelii upptåg. Emellertid hade bilden fått stå kvar och kvarstår där ännu. Laurin var född 1753 och dog 1807. — Äfven i den närbelägna Haapavesi kyrkan finnes ett på enahanda ställe och sätt anbragt porträtt af en prästman, mycket bister att skåda. Hans namn skall ha varit Sarelius. Traditionen har velat tillskrifva Toppelius äfven denna bild, dock erinrar målningen alls icke om dennes pensel, lika litet som de smaklösa gesällstyckena på själfva predikstolen.

mönster i våra bibelupplagor. Moses är framställd med två ljusstrålar uppskjutande ur hans hufvud. Adam och Eva, utdrifna ur Eden, uppträda tillsammans på en bild. Adam är en allvarlig gubbgestalt med långt skägg och kal panna. Skyffeln i hans högra hand berättar, att han frimodigt står beredd att bruka jorden för att förvärfva det dagliga brödet. Hans dräkt är af djurskinn såsom ock Evas, hvilken med listigt sneglande blick står bakom honom, hvilande mot hans skuldra sin hand, som gömmer ett af de fatala äpplena. Noak är humoristiskt framställd som en fullfärdig båtbyggare med måttstock och passare, hvarmed han på sin konstruktionsritning afmäter dimensionerna till den farkost, han håller på att bygga. I dessa gammaldags naiva bilder framträder den godmodiga skalkaktigheten hos Toppelius rätt roligt.



Noak. Predikstolsmålning i Rantsila.

Den sista, veterligen af Toppelius målade predikstol finnes i Revolaks och begagnas ännu. Sannolikt är, att han arbetade på den samma år, som på sina fyra altartaflor därstädes, eller 1821 — det år, då han vid fyllda 87 år slutade sin långa lefnad. Vid arbetet i Revolaks synes bildserien på predikstolen å Rantsila hafva föresväfvat honom. *Världsdomaren, evangelisterna, Aron, Moses,* ja till och med *Noak*, denna gång i arken, återkomma här. Till dem sluter sig den mycket kvinnliga gestalten af *„Johannes Kastaja.«* Matthei hufvud erinrar äfven här mycket om Sokrates, Markus och Moses äro rätt lyckade och för Toppelius karakteristiska figurer.

— Bilderna äro utförda i rödgredelina konturer på träunderlag.

Vi hafva nu följt Toppelii verksamhet på predikstolsmålningarnas område ända från 1756 på Karlö till hans banas slut. En tid af omkring 65 år skiljer de tidigaste och de senaste åt. Hans fantasi uppsökte på sistone gamla, nötta spår, hans färgsinne var förbytt, den varma koloriten var vorden kall, och i enfärgade konturteckningnr sade han sitt farväl till sina kära österbottniska kyrkor, som äga så många varma och ljusa färgminnen af hans pensel.

II. Läktarmålningar.

Toppelius blef sällan i tillfälle att utföra målningar af detta slag af det skäl, att i ytterst få kyrkor i det glest befolkade norra Österbotten läktare voro af nöden. Det fanns, sådana förutan, godt utrymme i templen. Äfven orgelverk voro sällsynta i de fattiga församlingarna, och man kunde vara nöjd, om man hade en regal eller en kammarorgel, för hvilka rum bereddes i koret, hvarigenom kostnaden för särskild läktare för sådana instrument inbesparades.

I folkrikare och förmögnare trakter i sydligare delar af landet var förhållandet härutinnan ett annat. Läktare funnos där i många kyrkor, och prydandet af bröstvärnens framsidor gaf rikligt arbete åt dels så godt som på yrkesmålarens ståndpunkt kvarstående, dels ett stycke däröfver hunna inhemska målare.

De enda läktarmålningar Toppelius veterligen utfört i Österbotten äro sedan 1857—1858 öfvermålade: en skara lofsjungande änglar på orgelbarriéren i Ilmola kyrka.[1] Det

[1] Läktaren i Storkyro kyrka pryddes med bibliska figurer omkring år 1772 af de till börden svenske målarne *Johan Alm* (1728—1801) samt *Daniel Hjulström*, hvilka jämte den förres son *Emanuel Alm* (1767—1809) äfvensom *Johan N. Backman* (1706—1768) kunde sägas hafva såsom kyrkomålare rådt öfver södra delen af Österbotten.

skedde sannolikt 1780, då han dekorerade äfven väggar och tak därstädes.

Toppelius har emellertid lämnat efter sig ett större antal, öfver hufvud mycket intressanta läktarmålningar utom Österbottens landamären, nämligen i Pieksämäki, en af de sydligast belägna kyrkor, där han utförde konstmålningar. Här var man ända till sommaren 1896 i tillfälle att på tre läktarskrank betrakta en hel serie af målningar af honom. Sagde sommar undergick kyrkan en omfattande restaurering, därvid åtskilliga af dessa i olja på trä målade bildfält nedtogos, likväl i afsikt att förvaras åt framtiden.

Enligt sedvanligheten utgöras de af enstaka figurer och bröstbilder, hvilka här bilda tre grupper: 1. *de tolf mindre profeterna,* 2. *de tolf apostlarne* samt 3. *de fyra större profeterna* jämte *David, Samuel, Elias* och *Eliza.* Beträffande den första gruppen bör anmärkas; att Toppelius gifvit en och annan af profeterna något mer teatraliskt i uppträdande och gester än behöfligt varit, hvilket verkar enformigt. Zefanias gestalt uppbäres dock af en sannare inspirerad hållning, men en så mycket mer borgerlig och trivial figur spelar den skallige Haggai i sin korta rock.

Likaså har målaren gifvit en stor del af apostlarna ett borgerligt tycke med ett drag af dåsig sömnaktighet eller andlig fattigdom. Bland dem afsticka Petrus genom svärmisk lyftning i blicken och sitt kraftigt uppburna hufvud, Andreas genom sin begrundande min, Jacobus den yngre med sitt matta och lidande uttryck och Judas Taddeus genom sin lugna och på samma gång dådkraftiga, öfverlägsna hållning. Man spörjer hos artisten visserligen lust att individualisera sina figurer, men i allmänhet föga tanke på att karakterisera de tolf lärjungarne hvar för sig. I färgbehandlingen framträder här ännu ej mycket af det för Toppelius sedermera kännetecknande.

Då man öfvergår till den tredje gruppen, öfverraskas man af att se den unge målaren här ådagalägga en oväntad talang såväl i färgbehandlingen som i den psykologiska framställningen.

Såsom berörd af ett trollspö framträder den 28-årige nybörjaren med artistmärke på sitt änne och med omisskännelig lust att, med minnet ännu friskt af hvad han fått se i Stock-

holm, gå en fri konstnärs bana fram. Det tyckes som om Toppelius, i förlitan på sin omgifnings naiva ståndpunkt hvad konstkritik beträffar, gifvit en god dag i de honom förelagda bibliska uppgifterna och i fulla drag njutit af fröjden att skapa karaktersansikten, hvilka lekte honom i hågen. Och så tecknade han med med lekfull pensel under de sålunda uppståndna bröstbilderna kända namn i gamla testamentet: *Esaias, Jeremias, Hezekiel* o. s. v. — till Pieksämäki-bornas uppbyggelse. Denna friska skapelselust ha vi att tacka för nöjet att i dessa bilder



Hezekiel och *Daniél.* Läktarmålning i Pieksämäki.

få se en skymt af hvad medfödda anlag kunnat dana af Michael Toppelius, i fall han uppväxt i artistiskt gynnsamma förhållanden. Hans karaktershufvuden äro nämligen långt ifrån oäfna, så hastigt den ena bilden efter den andra än synes hafva lämnat staffliet. Så målade han t. ex. en blid och godlynt äldre man och kallade honom Esaias; sedan en lugn, men fundersam, hvilken erhöll namnet Jeremias. En följande bild (Hezekiels) framställde ett äkta romerskt imperatorshufvud med bindel kring det ljusa, tjocka och knottriga håret. Han bär mantel och kort skägg; hans vackert tecknade händer hvila på en utbredd pappersremsa. Med Rubens i tankarna skapade han vidare en Daniel

med ett tryggt, men någorlunda borgerligt utseende och satte på dennes hufvud en skuggande »Rubens-hatt», plymascherad med en hvit strutsfjäder. Vid sidan af Daniel lät han en gladlynt konung David med krona på hufvudet och en liten handharpa framträda på en ingalunda dålig målning, och så vidare: Samuel, Elias och Eliza, den senare en god typ med fylliga, sinnliga läppar, glest hår och kort krusigt skägg. Midt emellan dessa 8 bröstbilder målade han en något större komposition: *»Adam och Eva i Paradiset»*, omgifna af en mycket liten elefant och två små lejon, en påfågel, två harar och andra djur, bland hvilka äfven en enhörning.[1] De nakna människogestalterna äro hållna i en varm och frisk färgton. Adams hufvud är isynnerhet anslående. Denna såsom ock ett par andra bilder i denna grupp af läktarmålningarna i Pieksämäki vittna om den dragningskraft, minnet af den store mästaren Rubens' oupphinneliga färgskala utöfvat på den unge målareleven från Uleåborg.

III. Altarmålningar.

Då man gjort bekantskap med de altarmålningar af Toppelius, hvilka ännu finnas i behåll — och de äro ganska många, äfven om man tar med i räkningen endast de i olja och på väf målade altartaflorna — lägger man märke till, att han på dessa dukar sökt nedlägga det bästa af sin konstnärsbegåfning och den största omsorg i utförandet, som han med sina knappa studier var mäktig till. Han vinnlade sig mycket mer än vanligt om ett riktigt perspektiv och rätta proportioner, han gjorde sitt bästa till att ge gestalterna en naturlig hållning, att inlägga ett, enligt tidens smak, finare behag i gesten, såsom han ock lät sitt i grunden goda färgsinne här verka på engång kraftigt och harmoniskt. Det var som om han inför den stora duken, som kunde kräfva ett par tre, kanske flera veckors arbete, och vid åsynen af de små färgklickarna på paletten i stället för de

[1] Miniatyrelefanten och enhörningen återkommo sedan på hvalfmålningarna »Syndafallet» och »Utdrifningen ur Paradiset» i Haukipudas kyrka.

vanliga färgburkarne, lagt å sido arbetareblusen, i det han ihågkommit en konstförståndigare krets af åskådare än sina hederliga, okritiska vänner bland allmogen.

Det dröjde, synes det, ända till år 1765, innan Toppelius, då 31 år gammal, fick beställning på någon altartafla. Det var till Paavola kyrka, hvilken var den första, som härmed uppmuntrade honom, såvida ej Toppelius tidigare målat för Iisalmi kyrka den altartafla, som, hvad färgen beträffar, är så godt som förstörd, men, löstagen ur blindramen, ännu 1899 förvarades i därvarande klockstapel. Upprullad visade den sig vara en väldig duk, sannolikt den största Toppelius målat, efter ögonmått mer än 5 meter bred. Ämnet är »*Nattvarden*», hvilken intages i ett af lampljus upplyst, i antik stil hållet, alkovformigt afslutadt rum. Försök att fotografera den mörknade duken, som upphängd från en af kyrkans läktare nådde i det närmaste till kyrkogolfvet, misslyckades. De enda afbildningar, som kunde åstadkommas, voro något svaga kalkeringar af två ädelt hållna apostlahufvuden samt af en efter antika mönster omsorgsfullt tecknad, prydlig vinkanna.

Vi öfvergå till altartaflan i Paavola, i olja på väf och mätande i bredd 205 och i höjd 293 cm. Den är signerad: *Pinxit Michaël Toppelius A:o 1765* samt försedd med underskriften: *Luc. 15. Jezus syndisiä wastanotta ja syö heidän cansans,* ett bibelspråk, som utgör slutet af v. 2 i sagde kapitel. Taflan är nedtagen från altarväggen för att bereda plats för en modernare bild, men förvaras i mycket godt skick i klockstapeln.

Det förefaller öfverraskande, att Toppelius med ungdomlig djärfhet valde för denna, sannolikt hans första altartafla ett i norden på den tiden — för omkring 140 år tillbaka — så föga kändt, ehuru vackert och folkeligt motiv som *Kristus undfår förkrossade syndare,* [1] ett motiv, som långt senare kom ut på

[1] Per Hörberg uppges hafva målat en af menigheten mycket beundrad altartafla i Weringstad, framställande: »Kristus botar de sjuka», ett ämne, som står nära det ofvannämnda. Weringstadsmålningen tillkom dock långt senare än 1765, vid hvilken tid Hörberg var endast 19 år gammal. Dennes tidigaste altartaflor äro, enligt hans egen förteckning, från år 1778. Weringstads-taflan finnes ej upptagen i Hörbergs förteckning öfver de altartaflor, han målat.

konstens allmänning. Toppelii stora duk i Paavola är behäftad med många och svåra tekniska fel, hvilka — att döma af hans senare altartaflor — öppnade hans ögon för nödvändigheten af riktigare proportioner, stundom förbisedda, stundom afsiktligt misstecknade äfven af de gamle mästarne. Toppelius har nämligen framställt Kristus i öfvernaturlig storlek, ökad genom en osmakligt vid kjolbeklädnad. Hållningen saknar värdighet, ansiktet är plussigt och uttrycket ganska fryntligt samt hvardagligt, medan blod och vatten utgår ur hans sår och når syndarne. Med ett ord, Kristus verkar här föga sympatiskt, ja, störande, och uppmärksamheten drages till den af allvar genomträngda framställningen af de af världen utstötta olyckliga, hvilka, sju till antalet, tränga sig kring sin tröstare och vän. Alla höra de till de fattiga på jorden, för det mesta äldre män och kvinnor, bleka och uselt klädda, hvilka förkrossade och gråtande knäböja och vänta löfte om förlåtelse. Såsom genuint finska typer kunna dessa, synbarligen utan modeller tecknade figurer icke betecknas.



Kristus syndarnes vän. Altartafla i Paavola.

Att antaga, att ämnet för Paavola altartaflan omedelbart uppsprungit i Toppelii fantasi, voro vågadt. Med kännedom af den dragningskraft, *Rubens* utöfvat på honom, kunde man hällre förmoda, att han på ett eller annat sätt erfarit om dennes härliga, nu i Pinakoteket i München befintliga målning: *Kristus och syndarene* samt att ämnet tilltalat honom. Men hvilken skillnad i konstnärlig uppfattning — att ej tala om utförandet! — Och ändå kännes det varmt i hjärtat att bevittna den enkle finske målarens sträfvan till ett för honom oupphinneligt mål.

Till Toppelii arbeten i medlet af 1760-talet hör en väl bibehållen, stor, osignerad framställning af »*Nattvarden*», hvilken oljemålning pä trä länge utgjort altartafla i Pielavesi kyrka, men numera förvaras i bårhuset. Den mäter i höjd 299 och i bredd 181 cm. Då Toppelius 1764 på denna ort målade andra taflor, är det möjligt att denna målning daterar sig från samma år och sålunda vore något yngre än altartaflan i Paavola.

Man möter här en stor, en intressant komposition. Scenen är förlagd i ett pelarhvalf, från hvilket röda, guldfransade draperier nedhänga. Belysningen kommer från skenet af brinnande vekar i öppna skålar, uppburna af en från taket nedhängande järnställning. De flesta lärjungar ligga till bords enligt forntida sed. På framsidan om bordet sitter Judas. Hans hår och skägg äro kortklippta, hans läppar sinnligt svällande, och han vänder mot åskådaren sin egendomliga blick, fast, men dock frånvarande och nervös.

Det intressanta i kompositionen följer nu att framhållas. Toppelius har, medveten eller omedveten — hvilketdera är svårt att säga — med detta arbete blifvit ett slags banbrytare, hvars spår dock gömts af glömskan, på ett område af realistisk konst, i det han här vågat sig på att framställa lärjungarne såsom hade de varit finske allmogemän, hvilkas lynnen, anletsdrag och gestalter varit honom ut och in bekanta, likasom ock i flera fall äfven deras dräkter. Sålunda kom han att på denna målning skapa en hel hop synnerligen karakteristiska figurer. Där ser man en liknöjd ung man i röd jacka och blå krage, typ af en fet och lunsig finne. Här åter — vid sidan af Petrus' intressanta gestalt med den skarpa blicken och de intelligenta dragen — afteckna sig bilderna af en solstekt, rödbrusig och fyllig man af karelsk gränstyp samt af en fromsint, lugn man med i rödt stötande hår. Efter en lärjunge (måhända Jacobus den yngre) en ung man med långt, lockigt hår och hvars intressanta hufvud och lediga ställning tilldra sig uppmärksamhet, följer en solbränd bondtyp med kraft i blicken; så en mattögd finne och en annan med rundt ansikte och pigga, bruna ögon, medan dennes plussige granne, i hvit dräkt med knappar i rocklifvet och blå underskjorta, reflexionslöst hör till sällskapet, hvaremot den siste i raden, en man med hög hjässa och iklädd sjömansjacka



Nattvarden. Altartafla i Pielavesi.

öfver bar bringa tyckes eftertänksamt begrunda hvad här försiggår. Om Kristus och Johannes torde, om jag minnes rätt, föga annat vara att säga än att de äro mindre vekligt framställda än vanligt och ej störa totalintrycket af bilden. [1]

Altartaflan i Pielavesi var ett enastående, intresseväckande försök af Toppelius i realistiskt och nationellt måleri — om man frånser enstaka smärre detaljer i hans kyrkliga väggmålningar. Man upptäcker visserligen, såsom straxt nedanför skall omtalas, på altartaflan i Pulkkila kyrka en enstaka världslig liten manlig figur af utpräglad finsk allmogetyp, men den verkar störande på denna bild, hvars ämne är *Korsfästelsen*.

Altartaflan i Pulkkila är signerad: *Pinxit Michael Toppeliuxelda (!) d. XIV Julii MDCCLXX.* På korset läses: »*Jesus Nazarenus Judalaisten Kuningas.*» Den finska underskriften börjar med slutet af v. 24, Es. 43 kap., öfvergår därpå till slutet af v. 22 i följande kapitel och afslutas med v. 12 i n:o 251 i finska psalmboken. Underskriften har en höjd af 10 cm.; själfva taflan är 328 cm. hög och 207 cm. bred.

Denna således mycket stora målning upptar utom den korsfäste 7 bipersoner. Kristus är framställd ännu vid lif, uttrycket är sörjande, men lugnt, gestalten ädelt hållen. Den är en af Toppelii allra bästa Kristus-figurer. Blod har samlat sig på marken, men själfva kroppen är föga förorenad. Det gamla bruket att med två spikar fästa Kristi fötter, hvar för sig, vid korset är här upptaget och återkommer på andra bilder af Toppelius. Af de kringstående är Johannes återgifven äldre än man vanligen ser hans bild. Han är vackert tänkt i sin manliga sorg. Ett matt drag ses i hans blick. På hakan framskjuter en ovårdad, i rödt stötande skäggbrodd, men det ljusa håret faller rikt som vanligt i bucklor ned på hans skuldror. I resignerad sorg skådar han mot himlen i det han med en svag, enligt tidens sed något konventionell, korrekt och rätt fin gest utsträcker vänstra handen. — Bakom honom fram-

[1] I förbigående må här erinras om den i Kakskerta kyrka befintliga lilla altartaflan af *G. W. Finnberg* (* 1784 † 1833), som med mindre realism och utan nationella drag framställer Kristus vid nattvardsbordet omgifven af sina lärjungar, hvilka bära under sina mantlar enkla sjömansdräkter. Ansiktstyperna äro de vanliga »apostoliska».

skymtar, jämte några kvinnor, den ofvanför omnämnde lille mannen med finsk allmogetyp, hållande med sina båda händer i lärjungens högra arm. Den högbarmade, ångerfulla synderskan Maria Magdalena, hvars mantel skiftar i den för Toppelius kännspaka ljusgredelina färgen, knäböjer vid korset. En annan af de heliga kvinnorna står med korslagda händer i samma plan, och sannolikt har man ej att i henne, utan i en längre bort befintlig äldre kvinna med trivialt allmogetycke se Kristi moder, hvilken med en duk torkar en tår ur ögat. I sin helhet verkar gruppen godt och anslående mot den gråblå bakgrunden.



Korsfästelsen. Altartafla i Pulkkila.

Den omsorgsfullt utförda taflan omslutes af en enkel, slät ram, som upptill dock prydes af en båge med snirkelornament, tydligen angifvande, hvad själfva kompositionen ger tillkänna, att denna altartafla är ett alster af rokokotidens ende representant i Finland.

Följande år, 1771, signerade Toppelius den större af de två altartaflor han målade för Siikajoki kyrka: *Kristus i Getsemane*. På den mindre duken är *Korsfästelsen* framställd. Den förra taflan är — med nu första gången bortlämnadt: »pinxit», hvilket ord synes ett grand hafva gått utom gränsen för målarens latin — signerad på finska: *Maalattu Michael Toppeliuxelda. A: 1771.* Dess bredd är 157 cm. Kristus bär en mantel i grönblå nyans ofvanpå den hvita, blodbestänkta, af en röd gördel fasthållna dräkten, hvars skuggor stöta i rödt. Figuren är visserligen allvarligt hållen, men

poserar ganska mycket, hvilket gör intrycket oangenämt och kyligt. Lärjungarne slumra i mörk skugga. Kalken synes i ett ljusskimmer i höjden. Ängeln är rätt bra, ehuru hårdt modellerad, liksom gjuten i brons. Dess vingar äro vackra och luftiga och tillika kraftiga och verkligen bärande — en detalj, hvari Toppelii anmärkningsvärda talang åt detta håll sällan, kanske aldrig förnekade sig.

Hans andra tafla i Siikajoki kyrka: »Korsfästelsen», hänger så högt, att dess signering, om en sådan där finnes, ej skönjes nedifrån i kyrkan, Af samma anledning faller det sig svårt att granska den lilla duken, som dock tyckes stå framom den större, ofvanberörda taflan. Korsfästelsescenen har att uppvisa rätt många figurer. I förgrunden romerska knektar och höfvitsmannen Longinus i rustning, hjälm och sköld, stickande lansen i Kristi sida. I andra planet befinna sig Kristi moder och Johannes. I färg är denna målning karakteristisk för Toppelius under hans bästa utvecklingstid, på 1770-talet; anmärkningsvärdt är, att man dock redan under denna period kan skönja svagt framträdande spår af den brunaktiga färgton, hvilken, efter att tidtals åter hafva uppenbarat sig och försvunnit, slutligen i kopparröd glans framlyste på hans vid 86 års ålder målade altartaflor i Revolaks.



Detalj af altartaflan i Pulkkila.

Lochteå kyrka äger icke mindre än 4 altarmålningar, utförda i olja och på väf af Toppelius på den tid, då den finske psalmdiktaren, Jakob Frosterus var församlingens herde. De sluta sig tillsammans såsom en präktig bildvägg, som skiljer sakristian från koret. Midten upptages af »Korsfästelsen» och »Nattvarden», den förra ofvanför den senare lilla duken. Till höger från »Korsfästelsen» har »Isak offras» sin plats och till vänster »Kristus i Getsemane.»

Isak offras är en ganska kylig bild; hufvudpersonerna äro hastigt tillkomna, mest uppmärksammar man ängelns vackra vingar. Den är likasom »Kristus i Getsemane» signerad i augusti månad 1773, och man råkar väl ej mycket på villospår, om man, med kännedom af Toppelii flinka pensel och hans flit, antager att de båda ej blott slutförts, utan ock utförts inom den korta tiden af vid pass en sommarmånad. Båda äro signerade: »*Maalattu Elocuusa Wuonna 1773 Mich. Toppelijuxelda* — såsom han här och likaledes på »Korsfästelsen» skrifver sitt namn med en bokstaf för mycket.

I fråga om »Kristus i Getsemane» må främst framhållas Toppelii djärfhet att framställa Kristus liggande framstupa på marken, så att endast hjässan och pannan synas af den under öfvermåttet af sina kval lidande, ty gestalten anger den djupaste ångest. Dräkten är öfverströdd med spår af det blod han utsvettats. Mot natthimlens kyliga mörkblå färg aftecknar sig ängeln, som på kraftiga, vackra vingar sänker sig från höjden och pekar på lidandets bittra kalk, hvilken på en ljusflod sjunker ned att tömmas af Kristus. Ängelns något robusta former draga dock uppmärksamheten i någon mån från hufvudpersonen i den nattliga scenen, hvars dramatiska färg framträder äfven genom kontrasten mellan de i taflans medelplan slumrande lärjungarnes lugna hvila och de i bakgrundens mörker framskymtande af Judas vägledda knektarnas i fackelskenet glänsande vapen. Man ser af allt, att Toppelius med kraftig poetisk uppfattning satt sig in i det tacksamma ämnet, men här och där strandat på sin bristande förmåga att behärska färgskalan så som hans artistiska håg det velat.

De förnämsta altartaflorna i Lochteå kyrka äro »*Korsfästelsen*» och »*Nattvarden*», om hvilkas liksom ock de öfriga målningarnas icke uppmätta dimensioner man får ett ungefärligt begrepp från hithörande illustration. »Korsfästelsen» är signerad, men en del af skriften är utskrapad, som kanske lämnat uppgift i hvilken månad taflan slutförts. Årtalet, 1770, är tydligt utsatt och Toppelii namn likaså. Möjligen räknar den osignerade »Nattvarden» sin uppkomst från samma år. Emellan de båda taflorna är början af v. 11 och 10 i n:o 19 Wirsik. textad, och hänför sig det förra versutdraget: »Näin laupiasti»

etc. till den öfre, det senare: »Tälle pöydäll sydämmel nöyräll» etc. till den nedre taflan.

»Nattvarden» är väl blott en liten tafla, som dessutom har plats något i skymundan, men den är i alla fall berättigad att höra till skyddsvakten kring Toppelii minne. Grupperingen är ganska tillfredsställande. Kristi hållning, i det han fattar brödet och uttalar instiftelseorden, uppbäres af inspiration, och



Interiör af Lochteå kyrka.

öfver den lyssnande skaran af lärjungar hvilar en djupt andaktsfull stämning. Judas bildar undantag, där han sittande främst vid bordet vänder sig mot åskådaren med hakan stödd mot knytnäfven.[1] För öfrigt ser det ut som om Toppelius vid

[1] Jag erinrar mig ej den sägen, som troligen gifvit Toppelius anledning att ställa ett brinnande ljus på en tom plats invid Judas.

målandet af denna tafla ofta haft i minnet sin nattvardsbild för Pielavesi kyrka.

Korsfästelsen i Lochteå kyrka är den förnämsta konstprodukt, som vore egnad att bära Michael Toppelii minne till eftervärlden. Uttrycket hos Kristus är lugnt, och i hans kroppsställning är lidandet framhållet så litet som möjligt. Korset omgifves af två män och fyra kvinnor, bland hvilka senare Maria Magdalena i ljus böljande dräkt knäböjer vid korset. Mest fästes uppmärksamheten vid Johannes, en ung man med böljande gula lockar, hvilken i lugn, resignerad sorg gör en hofmannalik rörelse med sin svagt framsträckta hand.

På den illustration, som framställer bland annat bildväggen vid altaret i Lochteå kyrka, synes väl den snäckvridna ramen kring »Nattvarden» men ej den öfre stora, med tre gyllene plymer prydda rokokouppsatsen, hvilken kröner de för öfrigt enkla inramningarna af de tre större altartaflorna och som ger bildverken deras stilprägel.

Det intresse för Rubens' målningar, hvilket jag gissningsvis antagit hade uppstått hos den unge Toppelius under dennes lärlings- och läroår i Stockholm, lyckades aldrig ge sig ett mera synbart uttryck än i den senast omnämnda altartaflan: »Korsfästelsen». Det blefve nog ogörligt för mig såsom icke inkommen i måleriets teknik att framhålla, i hvilka penseldrag Toppelius med växlande framgång och otur eftersträfvade att få fatt i förbleknande ungdomsminnen och intryck af den store mästarens färgsammanställningar — den lysande gula färgen på Rubens palett saknades fullständigt på Toppelii och kanske ock i hans färgskrin — men mer än en ung artist har inför Toppelii stora, i färgen ovanligt harmoniska och varma altartafla såsom ock inför den vackra af Armas Lindgren utförda akvarellen efter densamma med en glad blick nickat åt »den finske Rubens» i den på konst, mer än på allt annat torftiga, ödsliga finska landsbygden.

I Lapinlahti mellan Iisalmi och Kuopio belägna kyrka har en annan af Toppelii framställningar af »*Korsfästelsen*» länge tjänstgjort som altartafla. Den förvaras numera på skyddad plats i klockstapeln. Taflan (196 × 176 cm.) är hvarken

signerad eller daterad, men otvifvelaktigt en äkta Toppelius, hvilken här må omnämnas.

På denna figurrika målning är hela korsfästelsescenen — röfvarne, romerska krigare, bibliska och världsliga personer — framställd. Kristus är åter här den minst anslående figuren, ett slags allmogeman, utan värdigare hållning och starkt nedblodad. Den ene röfvaren är blond, den andre har kastanjebrunt hår. I kretsen af de bibliska personerna vid korset lägger man märke till en liten knäböjande herreman med ljusgult uppstruket hår och iklädd den före 1778 brukliga franska dräkten med skört och stora knappar, synbarligen en votivfigur, en numer obekant förärare af denna stora altartafla. — Bland dess icke få anslående figurer och detaljer fäster man sig i gruppen till vänster från Kristus vid två ansikten. Den unge mannen med det uppstrukna håret och den vackra profilen, hvilken ej saknar tycke af Gustaf III:s, är Johannes, hans följeslagarinna någon af de heliga kvinnorna.

I Rantsila kyrka prydde Toppelius själfva brädväggen emellan altaret och sakristian med tre större målningar i limfärg, inramade i likhet med altartaflor.[1] Den mellersta af dem: »Korsfästelsen» är likasom sidomålningarne: »Kristus i Getsemane» och »Uppståndelsen» signerad: *w. 1788 maalattu Michael Toppeliuxelda.* Alla tre kunna de hänföras till målarens svagare arbeten. *Korsfästelsen* är rik på figurer, dock upptar målningen icke de korsfäste röfvarne, men väl knektarne och sex af de bibliska personerna. Omkring korsets fot slingrar sig en orm. Kristus är en oproportionerligt stor figur, med lidande, men ändå lugnt uttryck. Den långa underskriften är sammanställd af: Matth. 27 v. 46 samt v. 1 och 2 i psalmen 212 i W. K. — *Kristus i Getsemane* har intet originellt drag att uppvisa. Den knäböjande Kristus — en utmagrad, blodbestänkt, lidande gestalt — är här vänd emot åskådaren. På himlen ses fullmånen, till hälften dold af en molntapp och af målaren ej begagnad till åstadkommande af något slags ljuseffekt.

Återstår att omtala den tredje bilden: *Uppståndelsen* och att för första gången anteckna Toppelii fatala grepp att låta

[1] Till väggens rikliga utstyrsel hörde ock ett par enstaka figurer, hvilka längre fram skola omtalas. Se kap. »Kyrkliga statymålningar» o. s. v.

den uppståndne begagna segerfanans stång såsom ett slags voltigerstaf till ett högt luftsprång, en naivitet, hvilken han ej sökte undvika på öfriga framställningar af ämnet. De högeligen förfärade krigarne bidraga att ge kompositionen en orolig stämning.

Toppelius har synbarligen med lust och fröjd tagit i hop med den stora, i ett slags rokokostil utförda ramdekorationen, hvilken omsluter samtliga dessa målningar. Han utstyrde den med änglahufvuden, blombuketter, blomsterkorgar och på köpet med två duktiga, i trä skurna drufklasar. Man kan dock ej kalla den bondgrann och öfverlastad. I den landtliga kyrkan tar dekorationens rika och varma färgskrud sig helt glad och treflig ut. [1]

För Jalasjärvi kyrka i södra Österbotten målade Toppelius en af två kompositioner: *Korsfästelsen* med *Nattvarden* såsom predell inom gemensam ram inrymd stor altarmålning. Den bär signeringen: *maalattu an: 1805 d. october Michael Toppelilda,* med hvilken variant af det kända släktnamnet Toppelius vår målare omnämndes, då han i sin ungdom, år 1756, målade på Karlö, hvarom längre fram. Möjligen ville han härmed beteckna sina bilder i Jalasjärvi såsom underlägsna hvad han kunnat åstadkomma. Jag har ej varit i tillfälle att besöka Jalasjärvi kyrka, men kan åberopa K. K. Meinanders utsago (i F. Museum, n:o 3 år 1900), att Toppelius målat denna bild »med stor hast och föga omsorg.» Så var ock priset därefter — 50 daler. [2]

[1] Såsom något mindre välbetänkt bör framhållas, att Rantsila för samling stört intrycket af Toppelii altardekoration genom att betäcka »Korsfästelsen» med två för denna ornering främmande målningar: en tråkig efterbildning af en dussinkopia af da Vincis »Nattvarden» samt en enstaka bild af Kristus på korset, nyktert och fantasilöst målad af *J. G. Hedman* (* 1800 † 1866). Dessa täckbilder inom en gemensam ram skänktes 1840 till kyrkan af kommerserådet Gustaf Bergbom i Uleåborg och borde aflägsnas från Toppelii stora, om också i detaljer mera svagt hållna altardekoration. — Olika falla ödets lotter! Den lilla Säresniemi-kyrkan har i tiden begagnat som altarprydnad en replik af sagda kopia och sagde originalbild, men ledsnat vid dem samt inrymt dem i ett förrådsrum. Deras plats upptages nu af ett konstlöst måladt kors.

[2] Om hans dekorering för öfrigt af Jalasjärvi kyrka skall talas i annat sammanhang.

Den nuvarande kyrkan i Kiiminki [1] är uppförd 1760. När Toppelius utförde målningarne därstädes är mig obekant. Korväggen är rikligen betäckt med bilder i limfärg på träunderlag. Man finner här tre altarmålningar och två mot en ljusblå fond fristående, ej inramade figurbilder af Aron och Moses. Den ljusa färgskruden i den lilla landtliga kyrkan gör ett vänligt och gladt intryck. Midtpartiet upptages denna gång af »Kristus i Getsemane», sidopartierna åter af »Kopparormen i öknen» profetiskt hänvisande från gamla testamentet till den andliga helbrägdagörelsen i och med »Korsfästelsen.» Alla dessa tre målningar äro omgifna af imiterade ramar i rokokostil.

Den största altarbilden: *Kristus i Getsemane* har Toppelius, i glädje öfver färgernas lätta lek på den stora väggytan, hållit mycket ljus. En mantel höljer en del af Kristi af blodsdroppar lätt bestänkta skära dräkt, där han knäböjer med ansiktet vändt mot åskådaren. Ängelns ljusgula klädnad glänser högt uppe i skyn, där det himmelska sändebudet visar ännu högre upp mot kalken, som sjunker nedåt. Två af de hvilande lärjungarne synas hålla sig vakna. — På *Kopparormen i öknen* är figurapparaten ganska liten. Endast tre män och en kvinna ligga omslingrade af ormar. Till dem framträder Moses, öfver hvars hjässa två mäktiga hårlockar fladdra; det är en rätt bra gestalt. Bakom honom Aron i öfversteprästerlig dräkt, lånad från gamla träsnitt. — *Korsfästelsen* är ej heller figurrik. Utom Kristus ses Johannes, den till korsets fot sjunkna Maria Magdalena höljd af en gul mantel samt tre andra heliga kvinnor. — Af de två fristående figurerna, Moses och Aron, är den senare duktig i sitt slag. [2]

En oljemålning i Kiiminki af Toppelius på väf och med »Korsfästelsen» som motiv skall nämnas under rubriken stafflibilder. Då den mäter inemot 100 cm. i höjd, vore det möjligt, att den i tiden gjort tjänst som altartafla.

[1] Kiiminki är den på orten allmänt använda benämningen på Ala-Kiiminki församling och kyrka. Yli-Kiiminki har bibehållit sitt officiella namn.

[2] Alla dessa bilder hafva omkring år 1870 blifvit renoverade, därvid figurernas konturer lämnats ovidrörda och det öfriga ej i nämnvärdare grad våldförts. I fråga om Arons dräkt har man dock varit närgångnare.



Interiör af Kiiminki kyrka.

I Kuivaniemi kyrka finnes likaledes en liten målning i olja och på väf af Toppelius. Den mäter i höjd blott 58 och i bredd 72 cm., men med hänsyn till det storslagna och väl genomförda i kompositionen omnämnes den här, då det ej är osannolikt, att dess plats tidigare varit ofvanom altaret i den enkla kyrkan. Den är utförd på beställning af någon from allmogeman ock skänkt till kyrkan enligt påskriften: *Mats Henrikin Poika Kacko Lahiottanut Wuonna 1820 Kirkon kaunistuxi.* På frånsidan är med färg skrifvet: *Maalatu Wuonna 1820 M. Toppeliuxelda.* Den religiösa inskriften utgöres af den ofta af målaren använda första versen i n:o 141 i W. K.: »O ihminen muistele syndis pääl» o. s. v.

Taflan framställer *Vandringen till Golgata.* Den hör till de målningar, hvilkas dimensioner växa för minnets blick, så lefvande är scenen och så skickligt gjord är grupperingen af de vid pass två dussin personer, som framträda på duken. Efter att ha passerat genom en borgport drar tåget förbi oss och försvinner vid en krökning af vägen, där vi ännu se en skymt af de robusta, nästan nakna ogärningsmännen, hvilka med bakbundna händer gå främst i det sorgliga tåget. I midten af förgrunden ses Kristus, iklädd en skär långdräkt med blå mantel. Böjd under bördan af korset skådar han rakt emot oss, medan en knekt höjer sin staf för att påskynda hans steg. Bakgrunden upptages af krigare och en folkhop, bland hvilka man upptäcker två i dok klädda kvinnor, några af dem, hvilka stodo mästaren närmast. Öfver den ljusblå himmeln gå lätta skyar. Kompositionen är nästan dramatiskt hållen, och intrycket är onekligen mer gripande än det någon annan målning af den gamle målaren förmår göra.

Det hade varit önskvärdt att här få meddela en dräglig afbildning af denna målning. Den fotografi af taflan, hvilken tagits, har utfallit svagt. Färgerna äro starkt förmörkade och hafva kanske öfver hufvud varit mörka redan innan de torkade. De lätta färgernas glada blandare var, då han målade denna bild, redan 86 år gammal, och hans blick var skummare än fordom.

Det återstår nu att kort omnämna de fyra oljemålningar, hvilka Toppelius samma år han afled utförde för altarväggen i

Revolaks kyrka. Valet af ämnen är det vanliga: *Korsfästelsen* och *Nattvarden* i midten; på sidorna åter *Kristus i Getsemane* samt *Uppståndelsen*. Taflorna, i olja på väf, äro starkt öfverfernissade af någon oskicklig hand, som gjort till och med signeringarne ställvis oläsliga. Fullständigt skönjes skriften på »Kristus i Getsemane»: »*M. Toppeliuxelda w. 1821 ikänsä 88:dena wuotena.*» Emot vanan förekommer en signering på svenska på »Korsfästelsen», där man ännu kan uttyda orden: »*Målat* — — — *Toppelius.*» Färgen på dessa altartaflor är hård och kall, karnationen täflar med indianernas hudfärg och fernissan ger bilderna en obehaglig metallglans. Huru olikt mot fordom! Målarens lust att dekorera i rokokons koketta former är ersatt af en asketisk stränghet, som nöjer sig med de enklaste, brungula lister till inramning af dessa hans sista altartaflor.

Vår blick kan dock äfven här stanna vid en för Toppelius karakteristisk figur. Till fyllnad i väggdekorationen har han invid dörren till sakristian målat i limfärg: *Såningsmannen* med underskrift: Catzo P. Mattheuxen Ewangel. k. 13. Mannen är iklädd finsk allmogedräkt af groft hvitt tyg med pjäxor på fötterna. Han bär en sädesvacka eller korg på armen. Tanken på hembygden har lockat fram i den gamle målarens fantasi ett nytt och anslående dekorativt motiv i form af höga rågaxstånd, hvilka vackert omgifva åkerfältets enkla arbetare.

IV. Stafflimålningar.

Bland Toppelii religiösa målningar bör äfven nämnas ett antal smärre stafflibilder, hvilka anträffats, de flesta i Kuopio trakterna. Formaten växla mellan 124 och 41 cm. i höjd samt mellan 77 och 35 cm. i bredd. De äro målade i olja, än på väf, än på trä, någon gång på papp. I behåll finnas 16 sådana taflor, daterade från 1764 framåt ända till år 1803. Dylika har man funnit: 6 i Maaninka, 5 i Lapinlahti, 2 i Pielavesi, lika många i Kuivaniemi samt 1 i Kiiminki.

Troligen äro de så godt som alla utförda på beställning af allmogemän och kvinnor, hvilka önskade pryda sin hem-

sockens kyrka med fromma gåfvor, såsom seden varit i Finland allt sedan kristendomens första århundraden i landet.

Toppelius satte ej högt pris på dylika mellanarbeten, men synes i allmänhet ej heller hafva gjort sig något större besvär med kompositionen eller utförandet.

De ämnen, hvilka Toppelius, sannolikt på begäran af vederbörande allmogepersoner, framställde på dessa målningar, voro till allra största delen hämtade ur bibeln, men märkeligt nog har man anträffat ett par, odaterade, framställningar af madonnan med barnet, hvartill sluter sig en i rent katolsk anda komponerad votivtafla från 1764. På denna bild ses nämligen en samtida prästfru från Pielavesi knäböjande framför *Guds moder med Jesus-barnet.* (Närmare om denna tafla i nästföljande kapitel). De två öfriga bilderna af *Maria med barnet* voro gåfvor till Lapinlahti och Maaninka kyrkor. Underskriften är, frånsedt ett par olikheter i skrifsättet, enahanda på hvardera och hämtad från vers 1, n:o 120 W. K. (Jesus kaunis helmois makais Marian). Lapinlahti bildens bipartier: krubban med åsna och oxe tyckas antyda, att denna »madonna med barnet» kunde benämnas Jesu födelse. På Maaninka bilden har Toppelius raskt tagit steget ut till en komposition i de gamle katolske mästarnes anda och har också lyckats få fram på sin duk en rätt vacker familjegrupp med jordisk friskhet i förening med ett andligt uttryck hos barnet. Den, ty värr, mycket skadade målningen, varm i färgen, kan räknas med bland de bättre dukar, Toppelius mäktat åstadkomma.



Madonnan med barnet. Tafla i Maaninka.

I Lapinlahti har anträffats äfven en duk med ämne ur Uppenbarelseboken, kap. 1, v. 12—17. Verserna omförmäla visionen af de 7 ljusstakarne, de 7 stjärnorna och »en, som var lik människones son.» Till denna komposition saknade

Toppelius sannolikt icke förebilder, och han lyckades äfven i färgen göra den mystiska uppenbarelsen stämningsfull.[1]

Sannolikt är likaså den på trä omsorgsfullt målade bröstbild af »*Propheta Samuel*», hvilken Toppelius efterlämnat i Pielavesi, en reminiscens af hvad han sett i kopparstick eller i målning. Underskriften lyder: »*Lahioitettu Samuel Harmaiselda A:o 1764.*» Gifvaren hade synbarligen med sin gåfva velat hedra sitt så att säga »namnhelgon».

Öfriga nu ifrågavarande stafflibilder hämtade sina motiver ur Kristi lefnad, ända från hans dop till hans uppståndelse. Det är ej att undra på, att han på dessa jämförelsevis underordnade arbeten mer eller mindre upprepade sig själf.

Här må de korteligen uppräknas:

1. *Jesu dop.* På trä, upptill afrundad målning. Osignerad. Underskrift: Tämä on se minun rakas poikani, johonga minä mielistyn. Pyh. Matth. v. 15 (borde heta 3. 17). Tämligen väl bibehållen. (Maaninka).

2. *Kristus gisslas.* Osignerad, på väf målad bild, full af fläckar. (Maaninka).

3. En *Ecce homo.* Påskrifter: »Catzo Ihmistä», från Joh. ev, 19: 5 samt »O Ihminen muistele syndeis pääll, jong tähden Jumalan Poica tääll, Syndyi mailmaan Miehex etc. W: No 141.» Följande af Toppelius ej skrifna anteckning läses a tergo: »Helena Myckänen Maaningalta on tämän maalin lah[joitta]nut wuåna 1803. Kaunistoxe.» Man ser här bröstbilder af Kristus samt af nio judar. Några af de senare äro återgifna med rätt god karakteristik af listighet, pösande öfvermod eller dåsighet. Kristusfiguren hör till de obehagligt plussiga, hvilka Toppelius, såsom tidigare nämndes, emellanåt framställde. (Maaninka).

4. *Korsfästelsen.* På väf. Underskrift: „*Lahjoitettu Pål Ruotsaiselda (?) An. 1775.*“ Kristustypen densamma som på föregående bild. Vid korset står Maria med ganska lugnt ihopknäppta händer samt Johannes med ett kvinnligt utseende. Hans framsträckta högra hand beröres af en sidostråle af det ur Kristi sida utströmmande såret i sidan. (Maaninka).

---

[1] I Pielavesi kyrkobyggnad förvarades 1899 en liten målning (55 × 45 cm.) med ämne ur ett fantastiskt ställe i ofvannämnda bok, där det berättas om den först utsände af de sju änglar, hvilka skulle utgjuta Guds vredes skålar på jorden. Underskriften lyder: „*Lahjoittanut Jacob Lund Soldañ Talollinen co — —joag (?) A:o 175 —*“. Där uppges att bilden kostat 6 daler kpp. (11 m. 52 p.). Då skriften röjer likhet med Toppelii sätt att teckna dylika, kunde denna från 1750-talet härstammande duk möjligen vara ett ungdomsarbete af honom, ehuru den i färg ej röjer närmare frändskap med hans pensel.

5. *Kristi uppståndelse.* På väf. Dimensionerna 82×45 cm. eller desamma som föregående målnings. Underskriften: „*Lahjoitettu Pål Ruotsalaiselda An 1775.*" Kristus är framställd i enahanda ekvilibristiska ställning som på motsvarande bild t. ex. i Kempele. De tre knektarne skynda förfärade bort. (Maaninka).

6. *Synderskan vid Kristi fötter.* På papp? Signerad: „*1792. Målad af Mich: Toppelius*". Underskrift: »Jesus catzoi sen syndisen waimon puolexi Phariseuxen huonesa.» Kristus och synderskan med långt, utslaget blondt hår äro de enda figurerna på denna målning. (Lapinlahti).

7. *Ecce homo.* Katzo ihmistä. På väf. Kompositionen är ungefär enahanda som på n:o 3 (se ofvanför). Bilden är mycket skadad. (Lapinlahti).

8. *Kristus i Getsemane.* På papp. Underskriften: »[Sie]luni on suresti murheisansa cuolemaan asti. marc. 14. v. 34.» »*Iunduselda Vios(?) kylästä Lahjoitettu* (v.) 1780 (?)» En delvis sönderrifven bild med 2 figurer: Kristus och ängeln. Den förre är motbjudande framställd. (Lapinlahti).

9. *Korsfästelsen.* På väf. 94×77 cm. Osignerad och odaterad något större duk, som äfven saknar underskrift. Denna starkt fernissade målning, på hvilken endast Maria och Johannes omgifva korset, är en replik af under n:o 4 här ofvanför omtalade duk och anträffades i Kiiminki. (Se sid. 101).

10. *Yttersta domen.* På väf. 124×72 cm. Om denna målning, hvilken längre fram skall omnämnas, erinras här, då den ju ock bör räknas till stafflibilder. (Pielavesi).

11. *Korsfästelsen.* På trä, med underskrift: »Johanes Maria Magdalenc» (!) Denna lilla oljemålning, endast 41 cm. hög och 35 bred, är osignerad, men man torde ej misstaga sig, om man redan på grund af färgen räknar den bland Toppelii arbeten, trots det stupida uttrycket i Kristi uppsyn. (Kuivaniemi).

12. *Vandringen till Golgata,* har omtalats på sid. 103 i sammanhang med egentliga altartaflor; målningen uppräknas här af samma anledning som n:o 10. Beklagligtvis befinner sig den intressanta taflan i vanvårdadt skick, men torde af erfaren hand ännu kunna restaureras. (Kuivaniemi).

Ytterligare kunna här anföras två mindre målningar af Toppelius, hvilka ägts af hans sonson, nyligen aflidne doktor Oskar Toppelius; den ena är en akvarell, föreställande en finsk björnjägare, som med framsträckt jaktspjut inväntar anfallet af två björnar, af hvilka den ena gående på bakbenen närmar sig honom. Den andra bilden är en kopia i olja efter Rubens.

V. Michael Toppelius såsom porträttmålare. [1]

Det låg nära till hands, att präster och kanske äfven någon af landsbygdens tunt sådda öfriga ståndspersoner skulle få det infallet att begagna sig af Toppelii vistelse på orten för att få sig förevigad i ett konterfej. Det var väl ofta knappt om dalrar, men den hederlige uleåborgske målaren var känd för sina måttliga pris, och något kunde man ju offra för att lämna ett värderadt minne åt sina efterkommande eller i den kära kyrkans förvar.

I huru stor grad Toppelius blef anlitad som porträttmålare, är omöjligt att ens gissningsvis söka uppge. Sannolikt brunno många af hans hithörande arbeten upp vid den härjande eldsvåda, hvilken 1822 öfvergick Uleåborg, där han antagligen oftast anlitades som konterfejare. Det vissa är, att mycket få af hans porträtter numera äro kända, men måhända något flera framdeles skola anträffas.

Det vill synas som om Toppelius öfver hufvud lyckats träffa likheten, och detta var väl i hufvudsak allt hvad hans okritiska, enkla modeller och dessas närastående efterfrågade.

För Toppelius, som hela sitt lif stod i beröring med mer eller mindre typiska prästfamiljer, var det säkert ej svårt att lägga märke till och att på duken framvisa de smärre individuella olikheter, som skilde den ena landtliga modellen från den andra, men sannolikt hade han dragit sig för att porträttera herrar och damer i stor paryr, om hans bana fört honom till Aurastaden eller till de gamla adelsgodsen i södra Finland.

Nio eller, noga räknadt, tio af Toppelius målade porträtter hafva, veterligen, framkommit till vår tid; af dessa fem i akvarell. Dessutom vore man nästan böjd att beteckna såsom ett verk af honom ett i Iisalmi kyrkas sakristia upphängdt, osigneradt konterfej af kyrkoherden *Henrik Helsingius*, hvilken man Toppelius alltid med tacksamhet erinrade sig såsom sin första gynnare och välgörare. Om Toppelius verkligen utfört denna, i olja på väf målade bild, måste detta hafva skett vid något af hans senare besök på orten, ty den är a tergo daterad »ANno

[1] Utförligare äro hans porträtter omtalade i min uppsats: »Joitakuita muotokuvia Michael Toppeliukselta» i n:o 4 af Suomen Museo för 1900.

1756», året före Helsingii bortgång. Porträttets hårda färg påminner icke om Toppelius. Det kunde dock vara ett första försök på detta område af den unge mannen.[1]

Det äldsta kända af Toppelius signerade porträtt, i olja på väf, är från 1760 och tillhör Pieksämäki kyrka. Det afbildar prosten *Paul Krogius,* hvilken under de två första fälttågen i Finland på 1700-talet förde ett äfventyrligt, på växlingar rikt lif på själfva krigsteatern.[2] — Det ser ut som om Toppelius utan ängslig möda fått fram det karakteristiska hos den kraftige, myndige och sluge, 71-årige prelaten. Han är aftagen en face med hvit peruk. Hans högra hand, på hvars lillfinger en större karneolring sitter, hvilar på en bok. — Den förgyllda gipsramen har varit prydligt ornerad.



Paul Krogii porträtt i Pieksämäki.

[1] »*Hen. Helssinius*» — såsom påskriften lyder — är här framställd i halffigur mot mörk bakgrund. Han bär prästdräkt, grå peruk och svart kalott, svarta handskar på händerna, som äro hopknäppta. Ansiktet är slätrakadt. Under vänstra armen håller han en bok. Dimensionerna 90 × 72 cm.

[2] *Paul Krogius* (1689—1762) blef efter fredsslutet 1742 omsider kyrkoherde i Pieksämäki 1743. Rundskriften ofvanom den ovala målningen (87 × 65 ½ cm.) lyder: »Paul Krogius. Præpos. & Past. in Nyslott & seminge per 14. jam in Piexämæki per 17. annos.» Nedtill på duken läses: »Anno Aetatis 73 ministerii 51 Pictus 1760.» — På taflans frånsida är skrifvet: N:o 5 fecitt Michael Toppell Piexämäki d. 13 Decembr: 1760.»

»Den 14 maj 1776» fullbordade Toppelius porträttet af den verksamme och aktade kyrkoherden i Lochteå *Jakob Frosterus,* [1] som då var på dess 65:te åldersår, medan den 42-årige målaren befann sig i sin bästa utvecklingstid. Porträttet, taget en face, framställer mannen i prästdräkt med prästkrage och saknar ej värde, allvarligt och enkelt hållet som det är, utan alla accessoarer. Det förvaras i Lochteå kyrkas sakristia.

De tvenne oljefärgs porträttbilder, hvilka återstå att omtala, torde utgöra undantag bland alster af det reformerta måleriet och närma sig mest de, äfven i Finland ej sällan anträffade votivtaflorna från århundradena närmast efter lutherska lärans antagande. Toppelius har dock på sina kompositioner icke samlat i bön omkring den korsfäste grupper af familjemedlemmar, utan haft för ögonen de katolske mästarnes naiva sed att införa bilden af den fromme kristne, hvilken beställt den religiösa målningen, omedelbart i den heliga kretsen. Detta är fallet på den förut omtalade forna altartaflan i Lapinlahti kyrka (se sid. 99), där målaren inmängt bland de sörjande vid korsfästelsescenen en herreman i världslig dräkt från 1770-talet. Figuren är hållen mindre än de heliga personerna och skall naturligtvis föreställa den, åtminstone hittills, ***okände donatorn*** af altartaflan.



Votivbild af en donator. Lapinlahti.

En annan af Toppelii porträttkompositioner, fullkomligt kännspak, ehuru ej signerad, framträder med obeslöjad katolsk uppsyn; den daterar sig redan från år 1764. Det är en mindre stafflibild om 85×64 cm. I en högkarmad, skulpterad länstol af ek, beklädd med blått tyg sitter madonnan med Jesusbarnet

[1] Jakob Frosterus (1711—1794) hann ingå fem giftermål samt hade med sin fjärde fru, född Alftan, 13 barn, enligt hvad en på frånsidan af porträttet befintlig, mycket vidlyftig anteckning vet berätta.

i famnen. Hon har ett ganska mondänt tycke, håret är uppkammadt och flätan uppsatt i korbelj. Framför den heliga gruppen knäböjer en medelålders dam i världslig dräkt från den tiden. Vördnadsfullt har hon omfattat barnets högra fot, hvilken hon är i beråd att kyssa. Det devota fruntimret bär håret uppfästadt på hjässan i en knut, hvarifrån glesa lockar nedfalla. Hon bär en röd mantel öfver sin med ett bälte kring lifvet omslutna, i blått stötande dräkt. Fötterna äro bara. De tärda anletsdragen tala ovedersägligen om porträttlikhet. Öfverskriften på duken lyder: »HERre war mig nådelig, ty jag är swag, hela mig HERre ty mina ben äro förskräkte. Ps. VI. w. III. A:o 1764.» Till denna bönesuck ansluter sig underskriften med orden: *uxor H:ci C: E. A: osculans pedem pueri Iesu.*



Votivtafla. Pielavesi.

Då målningen är från 1764 och anträffats inom Pielavesi kyrka, kan inskriptionen utan fara för misstag utskrifvas i öfversättning sålunda: *H*enrik *C*ostians hustru *E*lisabet *A*rgillander kyssande Jesusbarnets fot. [1]

Toppelius, som i Stockholm sett åtminstone i gravyr många katolska mästares framställningar af liknande motiv, hade med sin medfödda artistblick anslagits af det vackra och innerliga i dylika kompositio-

[1] Kapellanen i Pielavesi på denna tid hette Henric Costian (* 1728 † 1777) och var gift med Tohmajärvi-kapellansdottern Elisabet Argillander (* 1738 † 1778). Hon var således 26 år, då hon porträtterades, samt var då redan mor för tre barn. Intet som skulle kunna hänföras till hennes inre själslif är mig bekant.

ner och tänkte föga nog med någon argan list, icke ens med något slags arrière pensée på det skälmstycke han dref med den lutherska statskyrkan. Hade han närmare betänkt Pieksämäki-kaplanskans situation på den augustinska trosbekännelsens korrekta väg, så hade bilden väl ej blifvit målad. Så böjd för skalkaktighet hans lynne gjorde honom, är det väl endast hans eftervärld, som fattar det i grunden humoristiska i hans fromma porträttmålning där borta i den enkla, finska landsbygden.



Porträtt i akvarell af kyrkoherden Georg Mathesius (1732–1810).

En annan porträttbild som verkar humoristiskt är den *prästfigur (A. Laurins),* han 1794 målade på den brädbeklädda vägg, hvilken bildar bakgrund för predikstolen i Rantsila. Härom är dock redan nämndt på sid. 82–83.

I behåll finnas slutligen fem osignerade, af Toppelius på tämligen tunt papper målade, men omsorgsfullt bevarade bröstbilder af fyra medlemmar af den österbottniska prästsläkten *Mathesius,* far och mor, son och sonhustru, af hvilken sistnämnda — en rådmansdotter från Nykarleby, hvilken stad var äfven de öfrigas hemort — två afbildningar bevarats, den ena i hel- den andra i half-profil. [1]

Då två af Michael Toppelii söner, skol- och prästmannen Johan Gabriel och läkaren Zachris, länge vistades i Nykarleby, kan man taga för gifvet, att de stodo i intimt umgänge med prästgårdsfamiljerna Mathesius, med hvilka den gamle Michael äfven blef bekant, då han stundom gästade hos sina söner. Målarens snabba pensel fann väl då någon ledig stund att utföra de ifrågavarande porträttskisserna. Teckningens brister

[1] Kyrkoherden *Georg Mathesius* var en på sin tid känd och af Svenska Vetenskapsakademien flera gånger prisbelönt ekonomisk skriftställare.

få måhända delvis skyllas på ofullkomligheten hos den lilla stadens skräddaremästare, på rådande moder samt på modellernas kroppsbyggnad, men Toppelii förmåga att — stundom med en tillsats af realism (fräknar och dylikt) — individualisera sina modeller är ju i alla fall ej alldeles oäfven.

Utan betänksamhet kan man säga, att dessa akvareller äro samtidigt utförda, pappret, färgerna, maneret vittna härom, och de troget iakttagna tidskostymerna visa tillbaka till början af 1800-talet. Då den yngre Mathesius gifte sig 1801, är det troligt, att porträtteringen skedde vid den tiden eller kort därefter.[1]



Porträtt af kyrkoherden Mathesii maka Katarina Matilda Brunell (1738—1813).

De ofvanför omnämnda porträttbilderna i olja, lim- och vattenfärg, ehuru få till antalet, gifva i alla fall en föreställning om, att Toppelius — oaktadt sin bristfälliga underbyggnad, kanske främst just i porträttmålning — behjälpligen kunde reda sig äfven på detta svåra område. För renovering af äldre konterfej anlitades han dessutom; särskildt var detta fallet i Uleåborg.

VI. Kyrkliga statymålningar. — Spår af anlag hos Toppelius för träsnideri. — Hans yrkesarbeten.

Såsom i det föregående är omnämndt fyllde Toppelius ett par tomrum i altarväggsdekorationerna i Jalasjärvi och Kiiminki kyrkor med fristående, icke inramade bilder i limfärger af Moses och Aron. Hit kunna ock räknas de statuariskt kom-

[1] Akvarellerna hamnade slutligen i Padasjoki, där kapellanskan Mathesius fann ett hem hos släktingar (familjerna Böök), hvilka nu äga dem.

ponerade, men i Toppelii vanliga färgskala utförda bilderna af Petrus och Paulus invid altaret i Haukipudas kyrka.

Dessa målningar bilda, kunde man säga, öfvergång till de imiterade statyer, utförda i hvit limfärg med gråa skuggor, hvilka han »uppställde» som dekorationer i kyrkorna i Pulkkila (1770) och i Rantsila (1788). I den förra kyrkan målade han i detta manér stora statybilder af *Petrus* och *Paulus*, i den senare af *Johannes döparen* och *Johannes evangelisten*. Imitationen af skulpturverk i marmor går ända därhän, att figurerna föreställts stående på stenplattor, i likhet med verkliga statyer.

Teckningen har nogsamt en och annan i ögonen fallande brist; Petri på en rem hängande nycklar dingla oberoende af tyngdlagen, Pauli högra arm, hvarunder han håller en bok, är rätt illa tillkommen o. s. v., men evangelisten Johannes är en ganska bra och värdig figur och Petrus intresserar såsom en någorlunda finsk typ, hvarjämte draperierna falla i tämligen lediga veck. Försöket hade kunnat lyckas ännu sämre; det utvisar i alla fall, att Toppelii håg ej var främmande för skulpturens konst och dess dekorativa betydelse.

Så vidt jag har mig bekant fortlefver ingen tradition, än mindre någon uppgift om, att Toppelius verkligen försökt sig på modellering. Men i ett par kyrkor har jag dock anträffat dekorativa ramar af trä på altarväggarne samt detaljer af predikstolssnidverk, hvilka i formen mycket erinrat om de i limfärg målade ornament, hvilka Toppelius komponerat för imiterade ramar kring hans egna målningar. Tydligast framträder detta hans artistlynne i några i Pielavesi kyrka bevarade rester af snidade och målade prydnader, hvilka kanske hört till en predikstols ornering. De utgöras af dekorativa träskifvor, ett par med akantusblad och rokokosnirklar, ett annat med hvar sitt fylliga kerubhufvud. Ja, man fann där till och med en fristående eller rättare sväfvande figur, en käck änglapilt, som tutar i basun, och hvars trinda figur kringfladdras af ett himmelsblått skärp. Ej blott färgen på dessa snidverk, utan ock uttrycket i barnfigurernas ansikten röja otvifvelaktigt nära frändskap med Toppelii skaplynne.

Måhända äro ock de stora i trä skurna drufklasar, hvilka han anbragt på altarväggens i Rantsila rokokoinramning, ett arbete, som han roat sig att lägga hand vid.

Det vore ett slående intyg om Toppelii anlag och skicklighet såsom träsnidare, om man någon gång i framtiden finge fullgod anledning att tillskrifva honom den af ett förnämt tycke präglade rika och artistiska dekorationen på predikstolshimmeln i Muhos — änglar med basuner, skepter och krona omgifvande Kristus med världsäpplet och segerfanan — en dekoration, hvars mönster möjligen vore att söka i någon af Stockholms kyrkor. [1]

För öfrigt hvad än Toppelius företog sig att måla, om det också ej hörde till konstmåleriets område, nog tryckte han på sitt arbete en kännspak stämpel, hvilken gör, att en kännare af hans färger, teckning och komposition redan vid första ögonkastet på det målade är på det klara i fråga om hvad mannen målat och hvad han icke haft att skaffa med. Gäller det ej mer än ett draperi på en predikstolsvägg eller annan enkel dekorativ detalj, så betraktar man färgerna, schatteringarna, vecken och utsirningarne med en oreflekterad känsla af att här har gamle Michael varit framme.

Ja, till och med då Toppelius, hvilken, som bekant, ej höll sig för god att för sin utkomst lägga hand vid yrkesmålning, färgstrukit en kyrkas eller en sakristias väggar, märker man genast vid inträdet i rummet, att han där någon gång i tiden på höga ställningar sysslat med sina färgpytsar och penslar samt ej kunnat underlåta att med rask pensel inlägga artistglädje äfven i detta slags arbete, en skymt af dager och skugga i slätmålningen.

Han synes hafva med förkärlek vid dylikt arbete användt dunkelt blå färg. Vid takranden anbragte han på en, i hvitt och en nyans af blått målad bård schablonerade sexbladiga

[1] Jag erinrar här i förbigående om en oval siffertafla i Muhos kyrka — icke med hänsyn till den bild af kung David, som är målad på dess ena sida, ty den är synbarligen ej af Toppelius. Däremot påminner den i grönt och guld hållna ramen om dennes smakriktning. Ramen är öfverst prydd med blad- och blomrosetter, hvilka uppbära en lyra och några flöjter, festoner af lager och fladdrande blåa band, enkelt och nätt anordnade i en glad svensk rokokostil.

stjärnblommor (i Rantsila) eller i något annat enkelt mönster (i Pulkkila). I midten af korskyrkans tak målade han gärna en sol, utsändande glesa strålar på det blåa himlafästet samt omgifven vid den enkla gulmålade ramen kring dekorationen af en liten krans af ulliga moln. Men som sagdt hvad han än sålunda fasonerade, schablonerade eller marmorerade, det utförde han med en viss artistisk hurtighet, som kanske mer än alla yttre kännetecken låter oss igenfinna den gode målarens halft igengrodda spår i våra landsortskyrkor.

VII. En episod om väggbonader. [1]

De på lärft målade väggbonader, hvilka fordom ofta förekommo i allmoge- och borgerliga hem äfven i Finland, hörde ju — ändock de voro utbördingar af den egentliga konsten — till måleriets område. Trefliga och frodiga klängen från den religiösa konsten spirade de, isynnerhet då julen och de stora kyrkliga högtiderna nalkades, en smula själfsvåldigt upp längs stugans väggar mot en liten så kallad »himmel» i taket. De voro barnens fröjd och väckte hos de gamla glada minnen från längesedan firade jular. De voro hvad julgranen med sina skimrande ljus blef för hemmen i en senare tid. Ej sällan fingo väggbonaderna hänga kvar på sina platser, sedan högtiderna voro öfver, stundom förblefvo de där så länge de höllo ihop.

Allmogens smak föredrog de bonader, hvilka förfärdigats af landsbygdens okonstlade yrkesmålare. Utan några förklaringar förstod man sig på deras naiva bilder af de bibliska personerna, klädda i dräkter, hvilka man såg hvarje söndag i kyrkan, peruker, frackar och trehörniga hattar, stöflar med sporrar o. s. v. beroende af växlande moder.

Sådana bonader omtalas i Finland redan från medlet af 1600-talet och torde ännu inpå 1840-talet kunnat påträffas i bruk, men därefter synas de blifvit omoderna. Allmogen hade sma-

[1] Med begagnande af spridda notiser i »Finskt Museum» och »Suomen Museo» af Hj. Appelgren, J. R. Aspelin och fru J. M. Tallgren äfvensom af muntliga meddelanden.

kat af kunskapens träd, hvilket de hade sett på snart sagdt hvarenda omgång af väggbonader, och dess ögon hade öppnats för det komiska i de förr så kära bilderna.

Det sista ställe i vårt land, där målade lärftstapeter varit i bruk, torde vara herrgårdsbyggnaden på det Aminoffska fideikommisset Pekkala i Ruovesi, där man för icke många år tillbaka nedtog de gamla relikerna för att bevara dem. På en af dessa bonader hade en målare — från Wirdois uppges det — målat bland annat en ängel i blå frack med svärd vid sidan och dragande försorg om Adams och Evas emigration ur Paradiset, där kunskapens träd aftecknade sig mot en bakgrund af stenhus och ruiner.

Man skulle tycka, att Toppelius med sitt friska, skämtsamma och folkeliga lynne hade bort kunna utföra dråpliga bonader i allmogens smak, men hans håg låg icke åt det burleska och drastiska, det fanns för mycket af allvarlig artist i mannen. Traditionen har bevarat minnet af en enda väggbonad eller kanske rättare väggmålning af hans hand, hvarom nedanför några ord. Här skämtade han visserligen, men i hans humor låg en djup och poetisk mening.

Emellertid är det antagligt nog, att Toppelius mer än en gång anlitades att pryda rum i privata hus med väggmålningar och dörrstycken, ett bruk, hvilket, enligt Sara Wacklin, tyckes varit omtyckt i Uleåborg. Dock torde man redan under senare hälften af hans arbetstid föredragit landskapsstycken, hvilka voro främmande för Toppelii pensel. Författarinnan nämner nämligen att flera dylika dekorationsmålningar voro utförda af »en utmärkt landskapsmålare, som hette Granberg» — hvilken ej gärna kunnat vara någon annan än Emanuel Granberg från Wihanti, hvars bibliska målningar och landskapspannåer i Muhos kyrka och sakrististia äro oss bekanta. Han hade ock på dörrstyckena i prästgårdssalen i Oulais målat framställningar af människans fem sinnen.

Sara Wacklin förmäler ock, att väggarna i en stor sal i »rådman Sinius' gård, där prästgården nu (1844) står» varit prydda med landskapsstycken och andra bilder, hvilka »kännare påstodo vara af någon stor mästares hand.» Icke omöjligt, ty man vet, att i oljefärg på väf målade väggbonader stundom

hithämtades från utlandet. Till sådana hörde väl den vid stadens brand uppbrunna framställningen af slaget vid Austerlitz 1805, med figurer i kroppsstorlek, en bild, som betäckte en hel väggyta i ett rum i handlanden, sedermera kommerserådet Johan Franzéns (1784—1849) våning. Hos en annan uleåborgsk handlande, vid namn Hedmansson, äfvensom i det gamla Soveliuska tvåvåningshuset i Brahestad pryddes väggarne af mytologiska kompositioner.

På några bonader i borgerliga hus i Österbotten stack skämtet fram, åtföljdt af en satirisk släng. Så såg man i Gamla Karleby bland de många målningar, hvilka dekorerade den stora danssalongen i rådman Riskas hus, den i folksägnen omtalade munken i Husaby, bärande på ryggen en börda halm, hvarur ett par fruntimmersskor förrädiskt stucko fram, och i den rikt prydda »biskopskammaren» på prästgården i samma stad framställde en af väggmålningarna Luther i Wittenberg med en jättestor gåspenna i handen och hvars öfre spets sågs i beråd att sopa bort tiaren från den tronande påfven, till hvars undsättning kardinaler ilade. Där fanns ock att skåda en rättfärdig och en orättfärdig man på hvar sin, med honom karakteriserande föremål omgifna dödsbädd — förutom som vanligt Paradiset äfvensom Jakobs dröm och Kristus öfvervinnande djäfvulen.

Om takhimlarna, hvilka vanligen voro rektangulära (6 × 3 aln), stundom ock af annan form, får man en god föreställning af de två blomsterkransar, omgifna af genier, som Granberg 1787 målade i sakristitaket i hans hemsockens kyrka. I midten af den ena dekorationen ses Gud fader, i den andra en ängel. Oftast upptogos takhimlarna ofvanom väggbonaderna af små änglar och genier inom en krets af lätta skyar, ungefär i den stil, hvari Toppelius höll sina kyrkliga takdekorationer.

Såsom man af denna knapphändiga öfversikt kan finna, var tidens smakriktning på ifrågavarande område ganska växlande, och man torde utan betänklighet kunna tilltro Toppelii fantasi förmåga att äfven åt detta håll hafva lyckats träffa på anslående motiv. Emellertid har minnet bevarat endast en af honom utfärd stugumålning. Den torde i tiden väckt en viss uppmärksamhet, då såväl muntlig som skriftlig tradition erinrat

sig just denna. Det var hans väggmålningar på gästgifveriet i Lumijoki (ej långt söderut från Uleåborg), och bland dessa främst »Syndafallet.»

Om denna bild skref Sara Wacklin, efter att ha skildrat situationen vid kunskapens träd, följande: »Ehuru kringrända af otaliga olika djur tycktes våra stamförvanter böra blifva helt förvånade, då en lapp, klädd i mudd och vantar och insnörd i sin pulkka, med sin snälla ren sågs ila tätt förbi dem. Ej långt ifrån dem åkte lustigt små nakna gossar skridsko på hal is i det ljufliga paradiset.» [1] Då Toppelius i Paltamo kyrka målade Adams och Evas utdrifvande ur Paradiset, lät han dem emottagas af en frostbiten högnordisk natur. Samma idé genomförde han väl också på målningar i Lumijoki. Det gripande i denna kontrast synes Sara Wacklin hafva förbisett, ty hon afslutar sin anekdot med orden: »Ingen förstod mästarens mening i allt detta. Men den gode gamle, som behöll sin mening inom sig, skrattade hjärtligt åt sina snillefoster.»

Detta hjärtliga skratt ställer den anspråkslöse, men poetiskt anlagde och skälmske Michael Toppelius lefvande inför oss och låter oss kasta en blick in i artistens vänliga, solbelysta inre värld.

VIII. Tak- och väggmålningar.

1. Hailuoto eller Karlö.

I ofvannämnda, ganska intressanta kyrka finnes uppsatt en »*Minnestafla*» för åren 1620—1756, hvarpå beträffande året 1756 läses bland annat följande: »Samma åhr blef Lechtaren förbättrad och Kyrckan beprydt med nya fönster, nya dörrar och

[1] Redan som barn hörde jag en minnesgod dam från Uleåborg beskrifva samma bild ungefär på enahanda sätt, men med tillägget, att en stor brasa var upptänd på isen. — Då den gamle läkaren i Uleåborg assessor Carger fick se målningen, skall han i Toppelii närvaro utbrustit: »hur fan kan man vara så dum och måla sådant!» hvartill denne, som kände till mången af Cargers misslyckade kurer, hade svarat: »alla kritisera målaren, ty han visar sina misstag, men ingen läkaren, som gömmer sina i grafven.»

ny Predikstol, hwilcka med Choret och Bänckarne blefwo målade af Michaël Toppel.» — Af räkenskaperna framgår, att Toppelius — eller såsom hans namn här och äfven vid ett par andra tillfällen, en gång till och med af honom själf, skrefs: Toppel — äfven målat sakristian. Af artistisk halt voro de allegoriska kompositionerna på predikstolen (se sid. 74) och takmålningarna i koret; det öfriga, som Toppelius här målade, var yrkesarbete.[1]

Man skulle utan stöd af ofvannämnda historiska dokument, som Toppelius sannolikt själf präntat, stanna i tvifvelsmål, huruvida ifrågavarande takmålningar verkligen vore af honom, så olika äro de allt hvad man för öfrigt är i tillfälle att se af hans hand, såsom nedanför närmare skall framhållas.

Toppelius indelade med säker hand det stora tunnhvalfvet, som bildade kortaket, i 2 större och 16 mindre fält, alla åttkantiga och uppdragna sida vid sida. På de smärre tomrum, hvilka uppstodo emellan facetterna, målade han ett enkelt, men mycket lämpligt fyrbladigt ornament i svart på grått.

På hvartdera af de större fälten målade han i grått en krans af lager och inom den en knäböjande ängel, den ena med en palmkvist i handen och sidoskriften: *Tu gör tina englar till andar,* den andra med utbredda armar. Resten af det rätt vida hvalfvet upptages af ornamenter, växter och frukter i rödt och svart.

På de högre upp belägna småfälten finner man 8 allegoriska figurer, hvilkas kyla man kan föreställa sig redan af benämningarna: *Fides, Spes, Caritas, Providentia, Fortitudo, Prudentia, Oratio* och *Pietas.* Man får se små, mycket tomma interiörer med golf i rutmönster, svarta och hvita eller endast hvita marmor- eller lerplattor, på hvilka en kvinna, någon gång ett par gestalter, hållna i enahanda färger eller med tillsats af en kall rödaktig kulör, »stå tablå» med vederbörliga attributer: Fides omfattar ett kors, Providentia ett ymnighetshorn, Fortitudo två pelare; Prudentia håller en spegel och Pietas ett slags spira i handen, medan Oratio representeras af en knäböjande ängel och Caritas har vård om två barn; Spes illustreras

[1] Den del af kyrkans bildskrud, som utfördes 1659 af onämnd målare, såsom ock hvad Lauri Gallenius 1690 här målade, hör icke hit och måste förbigås.

af en gubbe, Belisarius eller någon annan, hvilken i fängelset näres af sin dotter, en så kallad *charité romaine*, en akademisk prisuppgift, till hvilken Toppelius kunnat vara i tillfälle att se ett utkast af Pasch från dennes studietid i utlandet. Detta var allt mycket akademiskt och tråkigt. Därtill kommer, att teckningen är skral och att hvarje tecken af skönhet eller behag saknas.

De lägre belägna, till kyrkans väggar angränsande bilderna framställa män ur gamla testamentet: Moses, Aron, Elias och Esaias (?) äfvensom de krönta personerna Josia, Josafat, Salomon och David. Med något större intresse betraktar man dessa målningar, hvilka röja en åstundan hos målaren att individualisera sina skapelser, så obetydliga resultaten än blifvit. Elias emottagande sin föda af korparne är ett försök till komposition. I de krönta personernas rum söker han åstadkomma omväxling genom dels röda, dels hvita draperier, likasom han varierar färgerna på golfplattorna i brunt, rödt, gult, hvitt och gulgrått, men dessa nödfallsutvägar förtaga icke stelheten och kylan i målningarna.

I jämnbredd med kungabilderna löper inskriften: »Psalm 84. Huru Lustige äro tina Boningar Herra Zebaoth min själ längtar och trängtar effter Herrans gårdar.» — Midt emot på andra sidan läses: »Matth. 16. Uppå thetta hällebärget skall jagh Byggia min Församblingh och helfwetes Portar skola icke warda henne öfwermächtigh.» — Slutligen finner man ofvanom dörren till sakristian en till större delen förstörd inskrift, som utgjorts af versen 6 i kap. 5 af Johannes första epistel (»Denna är din son som kommer med vatten och blod» o. s. v.).

Läsaren finner, att dessa, såsom ock en mängd andra inskrifter på målningar i kyrkan äro affattade på svenska, troligen enligt föreskrift af vederbörande prästerskap. Hvad predikstolens bildskrud beträffar, synes Toppelius haft fullkomligt fria händer. Själfva valet af ämnen — en allegorisk illustration af Kristi ord i hans bergspredikan — stöter så mycket på elevuppgifter i en akademi, att ingen skymt af prästkrage är synlig. Här äro bibelspråken anförda på finska, hvilket språk målaren för öfrigt så godt som alltid begagnade på sina bildunderskrifter i rent finska församlingars kyrkor.

Till elevuppgifter i en »akademi» borde ju äfven Fides & komp. med full rätt hänföras. Emellertid blefvo täflingsöfningar i »eskissering för komposition» efter af akademin utsedda program införda i Stockholm först omkring 1795, hvarför man kunde antaga, att Toppelius endast genom mönsterblad gjort bekantskap med dylikt otyg, ty ur sin sunda hjärna skulle han ej kunnat skapa takbilderna i koret i Karlö kyrka.[1]

2. Kempele.

Järnvägen för oss på 20 minuter från Uleåborg söderut till Kempele station, därifrån landsvägen leder genom en vacker skogstrakt till den lika benämnda kapellkyrkan. Dess höga, smäckra tornspira visar oss vägen till den af tallar omgifna, på en sandås belägna lilla, i ljusgrå färg strukna landskyrkan. Stora, höga fönster berätta, att dagern därinne är riklig som i en nutida kyrka, ty ehuru uppförd för mer än 200 år sedan eller 1686 har den upprepade gånger renoverats och nymålats, hvarför den utgör ett godt exempel på, huru länge en träkyrka af gammaldags virke kan i hufvudsak trotsa tidens härjningar.

Då man träder in i kyrkan anslås ögat behagligt af de ljusa, glada färgerna i Toppelii väggmålningar, hvilka, utan att öfverlasta väggytorna, lugnt tilldraga sig uppmärksamhet. Dessa limfärgsmålningar på trä äro af särskildt intresse, då de utgöra den enda bildskrud af Toppelii pensel, som i ursprungligt skick kvarstått till våra dagar utan att hafva blifvit öfvermålad eller på annat sätt förstörd, såsom fallet är med kyrkomålningarna i Paltamo, i Haukipudas o. s. v.

Omgifna så godt som alla af imiterade ramar med snirkelornament, gifva dessa målningar ett godt begrepp om Toppelii förtjänster och svagheter. Framträdande icke i en serie, utan här och där fördelade på väggarne gifva de den ljusa kyrksalen ett tycke snarlikt af en budoar i en privatvåning.

[1] Väggmålningarna i samma kor äro till stor del mycket förstörda och måste, äfven med stöd af en inskription, vara från 1659. Bland dem förekommer ett verkligen vackert ornament, med två sittande nakna figurer med ymnighetshorn, alltför stilfullt för att ej vara en kopia.

Beträffande Kempele-målningarnas uppkomsttid har man sig följande bekant. I kyrkan företogs 1781—1785 en omfattande reparation och renovering, därvid äfven fönstren utvidgades och målningar utfördes, de senare sannolikt vidpass 1785. Endast korväggen och den till koret angränsande hälften af norra väggen torde då hafva prydts af Toppelius med spridda bilder, så godt som alla förmodligen på bekostnad af församlingen. Året därpå, 1786, lät ett allmogepar, Samuel Junttila och hans hustru Walborg Tömpäri, mästaren utföra i koret på södra sidan bilden af mannens gammaltestamentlige namne smörjande David till konung, [1] och möjligen fanns det i den lilla församlingen någon Jakob, som, följande exemplet, samtidigt bekostade den på samma vägg befintliga målningen »*Jakob brottas med ängeln.*»

I detta skick stod kyrkan ända till 1795, då landtmätaren Erik Magnus Filmer gaf Toppelius uppdraget att på västra väggen utföra den stora bilden: »*Nedtagningen från korset*». Detta var kanske en fromhetsgärd af en vid grafvens brädd stående, ty på närmast följande målning »*Bebådelsen*» läses, att den samma år målats på bekostnad af samme Filmers änka.

I det följande skola målningarna i Kempele omtalas i den ordning de möta oss på kyrkans fyra väggar.

På den östra ses ofvanom korfönstret en framställning af *Treenigheten*. Ämnet kan ej gärna tilltala en konstnärs fantasi. Toppelius försökte reda sig med uppgiften sålunda, att han på en mindre, endast nedtill med en ramlist begränsad yta framställde en bröstbild af Gud fader, på hvars högra skuldra han målade Jesusbarnet sittande, medan den helige andes symbol inom en strålgloria upptager första personens bröstparti, en hvarken vacker eller sinnrik komposition. Det vackra på denna oansenliga målning är de ord, som utgå ur Guds mun. Utbredande sina armar mot församlingen säger han: *Minä armahdan kaickia.* Detta: »Jag förbarmar mig öfver alla» är, tyckes mig, ett mycket sannare uttryck af den innersta, fromma lifsåskådningen hos den fridfulle, gode mästaren, hvilken vid

[1] Måhända förenade sig härmed en artighet mot församlingens präst, sockneadjunkten Lars Samuel Keckman (1771 - 1794), hvars fader äfven bar namnet Samuel.

31 års ålder i Paavola framställde Kristus såsom syndarenes vän och tröstare, än alla hans med bravur och enligt vedertagen sed utförda drömbilder af *dies iræ,* af den yttersta domen.

Till nu omtalade bild ansluter sig högre upp mot kortaket en, efter en något äldre tids skolastiska mod konstruerad geometrisk framställning af *treenighetsläran.* Mönster till en dylik bild hade Toppelius varit i tillfälle att se bland annat på takmålningarne i Nykarleby, kanske ock på en liten oljemålning i Alavo kyrka, båda med all önskvärd spetsfyndighet och »lärdom» uppritade 1749 af den från Sverige hit kallade målaren Daniel Hjulström. Förmedelst en viss placering af de tre personernas namn samt orden: är och är icke i periferin af en cirkel äfvensom på sidorna af en i densamma inskrifven triangel lyckades man få treenighetsbegreppet att fästa sig eller rättare att gå omkring i betraktarens hjärna, som fylldes af försäkringarne att Gud är sonen, sonen är Gud, Gud är icke sonen, sonen är den helige ande o. s. v., o. s. v. I Kempele nöjde man sig med något mindre, i det man, bortlämnande negationerna, framhöll endast, att »Isä on jumala eli poika», »pyhä henki on jumala eli poika» o. s. v. Och detta kunde ju vara lärdom nog. [1]

På hvardera sidan om korfönstret befinner sig en större bild, hvardera inom imiterad ram i rokokostil, på norra sidan *Korsfästelsen,* på den södra *Uppståndelsen.* Ehuru den förra målningen är nog så rik på figurer, ser den dock tom ut, då Kristus och de båda röfvarne, synbarligen afsiktligt, äro hållna så oproportionerligt stora och dominerande, att det ej kan bli fråga om något perspektiv på bilden. Till dylik anordning hafva nog större gamle mästare gjort sig skyldige, ett exempel, som Toppelius just icke haft skäl att följa. Kristi figur, ehuru ej motbjudande framställd, är föga tilltalande. En romersk

[1] Sara Wacklin, hvars fantasi var rik, berättar, att Toppelius målat Treenigheten till häst i Haukipudas kyrka. »Gud fader red», skrifver hon, »ordentligt på hästryggen, barfotad och klädd i mantel och med gloria om hufvudet och höll tyglarna. Sonen satt ridande bakom honom på hästen, och den Heliga Ande sväfvade i ett moln öfverst för att också vara med på den okända färden.» — Jag betviflar, att någon annan än författarinnan vetat af detta aprilskämt, innan det kom ut i tryck 1844.

knekt räcker honom den i isop doppade svampen. I fråga om de romerske krigarne har Toppelius varit i tillfälle att visa, att han satt inne med rätt noggrann kännedom af forna dräkter och vapen. Särskildt fäster man sig vid krigsskarans främste man, en ståtlig figur i rik kostym och bärande på en lång stång ett fälttecken: örnen med en lagerkrans i klorna. — På andra sidan om korset ser man Johannes framställd som en medelålders man jämte tre af de heliga kvinnorna, i hvilken grupp man lägger märke till en viss elegans i hållningen. I bakgrunden framskymta 15 smärre figurer, krigare samt män och kvinnor af folket. Man kan upptäcka inemot 30 figurer på denna målning, hvilken likasom den följande prydes af blomstergirlander. Underskriften på finska utgöres af Luc. 23. 46.



Detalj från *Korsfästelsen*. Kempele.

Den andra större bilden i koret: *Kristi uppståndelse* har till underskrift Matth. 28: 2. I framställningar af detta öfvernaturliga ämne misslyckades Toppelius gång efter annan och hade, i sanning, ej bättre tur i Kempele. Kristus artar sig till en misslyckad ekvilibrist med balanserstång, och ängeln röjer ej

minsta drag af sitt himmelska ursprung. Bäst äro de romerska knektarne.

På norra väggen i koret ses *Herdarnes tillbedjan* (storlek: 150 × 206 cm.) med hänvisning till Lucas 2. 16. samt en mindre målning, *Jesu dop* med citat af Matth. 3: v. 13. Kompositionen af Herdarnes hyllning af det nyfödda barnet i stallet (med oxe och åsna) är den vedertagna, hvilken gått genom sekler: den främste herden redan knäböjande, den mellerste, bärande ett lam under armen, just i beråd att böja knä, medan den ytterste blott hunnit blotta sitt hufvud. Men Toppelius har lyckats lägga in en fläkt af sitt friska, goda lynne i den enkla bilden. Maria är ung och glad, där hon barhalsad knäböjer och utsträcker handen öfver det i rödt klädda barnet, som hvilar på halm i en groft tillyxad säng. Den familjärt hållna bilden är öfver hufvud rätt anslående. Den är en allmogegåfva till kyrkan berättar underskriften: »Tämä maalaus on costannettu ja Lahiettu caunistuxexi Zacharias Ollilalda ja hänen waimoltansa Maria Wuoppolalda.»



Detalj från *Korsfästelsen.* Kempele.

Jesu dop lifvas, ovanligt nog på en målning af Toppelius, af ett stycke ganska friskt landskap med vatten och en blommande buskartad växt på stranden. Bilden saknar ej heller i de två figurernas hållning en viss ungdomlig raskhet, men är i alla fall föga betydande.

Ofvanom dörren till sakristian är måladt ett mindre utkast utan raminfattning och framställande *en offerpräst* — möjligen har målaren tänkt sig Aron — hvilken jämte en kvinnlig ängel står invid ett altare, hvarpå offereld brinner. Belägen emellan sakristian och predikstolen syftar bilden naturligtvis symboliskt på prästens kall.

Längre mot väster på norra väggen finner man den af enkefru Filmer år 1795 bekostade målningen: *Marie bebådelse* med underskrift från Luc. 1: 28, innehållande ängelns hälsning. Inom sin trefliga rokokoinramning gör denna målning såväl i sin helhet som i sina konsekvent genomförda detaljer ett artistiskt intryck, något som man efter strängare måttstock på långt när ej alltid kan säga om Toppelii målningar. Stolen, bordet, blomsterpallen, sängpaulunen med dess rödkantade hvita



Marie bebådelse. Väggmålning i Kempele.

draperier gifva den lilla interiören en hemtreflig anstrykning. Maria bär ett lätt dok på det lockomhöljda hufvudet, hennes hållning är blygsam, anletsuttrycket klart, men roligt nog har Toppelius, ej utan en viss skalkaktighet, gjort henne en smula skelögd, så litet visserligen, att man vid flyktigare betraktande knappt lägger märke därtill. Ängeln Gabriel, en nästan kvinnligt vek gestalt, bär sin hvita dräkt på antikt sätt uppfästad på låret och har en blomsterstängel i handen. Emellan dem står på en pall en vas med blommor.

Bland vår äldre konsthistorias flyktiga drömbilder är denna målning den, som utgör det tydligaste minne af rokokostilens »franska visit» i Finland under förmedling af Michael Toppelius. Att vi anträffa detta minne i skapnad af en religiös kyrkomålning gör denna uppenbarelse intressant i sitt slag — och äkta nationell.

På västra väggen finnes endast en bild: *Nedtagningen från korset*. Den bär sidoinskriften »Maalattu Herran Maanmittarin Erik Magnus Fillmerin kostanuxella Wuonna 1795 — utan något bibelspråk. Det är en mycket stor målning med figurer nästan i kroppsstorlek. Utan betänklighet kan man säga, att Toppelius vid utkastet af denna bild haft i lifligt minne Rubens' tafla med samma ämne i Antwerpen, af hvilket allbekanta verk han måste hafva sett afbildningar, åtminstone i stick. Mindre sannolikt är att han vid utförandet haft tillgång till något slags kopia af mästerverket, ty likheten sträcker sig ej till detaljer, utan blott till de allmänna, stora dragen. Man ser fem delvis halfnakna män på stegar nedtagande på ett svepkläde Kristi från korset lösgjorda lekamen, medan af sorg upprörda kvinnor, fem till antalet — hos Rubens tre — på olika sätt taga del i den sorgliga handlingen. Hammaren och handfatet på Rubens tafla har Toppelius visserligen öfverflyttat på sin målning, men tillagt hoftång, handkläde och ett kopparkärl. De uppträdande personernas ställningar och anletsdrag äro i och för sig tecknade efter målarens egen intention. Så t. ex. har han utan att gå till osmaklighet låtit en af karlarne med ryggen, enligt arbetaresed, emottaga liket, som nedsänkes. Med dylika själfständiga variationer fortgår imitationen, som hade det goda med sig, att Toppelius, likasom manad af det stora föredömet, här synes hafva verkligen vinnlagt sig om en korrektare teckning än vanligt.

Slutligen må vi kasta en blick på de tidigare berörda smärre målningarna: »Samuel smörjer David till konung» (med bibelspråk ur Sam. K. K. 13 = II Sam. 16. v. 13) samt »Jakob brottas med ängeln» (med hänvisning till 1 Mos. 32: 34). Ehuru mindre betydande äga de dock båda något af den friskhet, hvilken öfver hufvud genomgår målningarna i Kempele. Jakobs

brottning är en tam reminiscens af Simsons kamp med lejonet, i Haukipudas kyrka.

Om de figurer, Toppelius utförde i olja på trä i Kempele kyrka, nämnes under rubriken: Predikstolsmålningar (se sid. 81).

8. Haukipudas.

Knappt en timmes järnvägsresa har man från Uleåborg norrut till Haukipudas' vid vattendrag trefligt belägna och ganska rymliga kyrka, där man blir i tillfälle att göra bekantskap med en, visserligen af tidens inverkan delvis utplånad och i följd af fönstrens utvidgande fragmentarisk, men i alla fall icke af okunniga händer renoverad och sålunda mer eller mindre förstörd bildskrud, målad af Toppelius i en af våra landskyrkor.

Haukipudas kyrka är byggd i korsform. Altaret befinner sig i södra korsarmen. Bakom den östra är sakristian och i dessa korsarmars förening står predikstolen med trappnedgång såväl mot sakristian som altaret.

Toppelius var 40 år gammal, då han 1774 började sira denna kyrka med ej blott tak-, utan ock en mängd väggmålningar, som vanligt utförda i limfärg på träunderlag. Den korta vägen från hemstaden hit gjorde väl sitt till, att bildernas antal under de följande åren späddes på, så att kyrkan stod i sin fulla färgskrud först 1779, då han ock signerade sin stora målning därstädes: Yttersta domen. Emellertid torde han hunnit utföra största delen af arbetet under år 1774, ty på takbalken mot sakristian läses följande inskription: »*Tämä Kircko on Maalattu Anno 1774 Michael Toppelijuxelda.*[1]

På väggarne i kyrkan äro företrädesvis framställda spridda scener — icke egentliga bildserier — ur gamla testamentet, några ock ur det nya. Med förkärlek har vår målare hållit sig

[1] Erinrande om den på sidan 13 omnämnda traditionen, att Toppelius 1751 förhulpits till sin Stockholmsfärd medels ett lån ur kyrkomedel i Haukipudas — eller Pudas, Puas, som man där uppe allmänt benämner socknen — mot löfte att framdeles med arbete betala summan, må dock här framhållas, att det lilla lånets gäldande först 23 år senare gör sägnen misstänklig, då det gäller en i affärer så ordentlig man som Michael Toppelius.

till ämnen af större lifaktighet, såsom »Kain slår ihjäl Abel», »Jakobs brottning med ängeln», »Simsons kamp med lejonet.» I bredd med dessa och omväxlande med dem målade han där han tyckte det bäst passade: »Jesu dop», »Nattvarden», »Korsfästelsen» och »Kristi himmelsfärd», efter hvad några rester vilja ge tillkänna.

Det är föga troligt, att församlingen tänkt bekosta en fullständig bildskrud åt sin jämförelsevis rätt stora kyrka. Då man lärt sig känna Toppelii rika fantasi, hans sorglöshet i fråga om att komponera och hans otroligt flinka och flitiga pensel, är man icke böjd att betvifla, det han snart nog hade gått i land äfven med en så stor uppgift. Men den ekonomiska sidan af saken gjorde väl sitt till, att han måste här och där lämna mindre bemärkta ställen omålade eller prydda endast med en späd björk. Nu äro de flesta af dessa träd skamfilade, och på något af dem har den forna friska vårgrönskan förbytts i grådaskig färg. Men då alla dessa björkar — de äro i själfva verket ej många, knappt ett tiotal — stodo där utmed väggarne och emellan de fromma målningarna, torde de väckt minnen af midsommartid, då man ju älskade att kläda kyrkan i skogsgrönt. Mig tyckes det vara ett trefligt och älskligt drag af den landtlige målaren att hafva »möjat» till »löfhyddohögtid», i helg och söcken året om, i den kära landskyrkan, där hvarje vrå var vorden honom välbekant.

Låtom oss där till först se oss omkring bland det, som återstår af de borthuggna eller förslitna väggytorna. Vi kunna börja vår vandring till exempel i södra korsarmen, där altaret är beläget och där predikstolen har sin plats i sydost.

Invid predikstolen, prydd med de förtjänstfulla evangelistfigurer, som redan omnämnts (se sid. 79), har Toppelius målat en replik af »*Såningsmannen*» med bibelspråk ur Luc. 8. 5. Mannen bär här en rotkorg på armen, ej en vacka som i Revolaks. Underskriften berättar, att bilden är »Lahjotettu Johannes Jacobin pojalta Rautiolda.» — Midt emot, vid klockarbänken, finnes en halft utplånad bild af »*David vid sin harpa.*» Den kunglige psalmisten har ett plebejiskt utseende och är klädd i

en tämligen allmogelik dräkt. Af underskriftsfragmentet finner man, att bibelspråket är taget ur Psaltarens klingande ps. 150: 4. — Dessutom ses på altarväggen ännu svagt framträdande imiterade större statyer — i färger utförda bilder — af *S:t Paulus* och *S:t Petrus*. — Ett rödt draperi med gula fransar — Toppelius hade ej tillgång till bladguld eller guldbrons — hade han målat omkring korfönstret.

För öfrigt hafva väggarna i denna korsarm varit upptagna af rätt många målningar: en större bild af *Nattvarden*, en mindre



Simsons kamp. Väggmålning i Haukipudas.

af *Jesu dop* (med underskrift: Marc. 1. 10), två löfträd äfvensom af en komposition; hvaraf man numera ser blott fragment af en skallig man med hårfrans och en liten gloria-ring samt en annan manlig figur knäfallande på en pall, en, tyckes det, svårtydd bild. — Utvidgningen af ett fönster har borttagit större delen af »Nattvarden», hvilken målning, att döma af resterna, ej torde saknat intresse. Den hörde synbarligen likväl ej till Toppelii i finsk anda hållna framställningar af ämnet.

Öfvergående till västra korsarmen möta vi till först Toppelii bekanta bravurstycke af kraft och stridslust: *Simsons kamp*

med lejonet. Bilden bär underskriften: »Ja Herran hengi tuli woimallisexi Simsonis ja hän rewäis Jalopeuran cappaleixi, nijn cuin hän olis wohlan rewäisnyt ja ei ollut mitän hänen kädesänsä. Duom. Kirja 14: 6.» — Äfven denna målning är bekostad af allmogeman, enligt underskriften: »Lahjoitettu Matias Erwastilda An:o 1775.»

Simsons gestalt är något klen och vittnar ej så mycket som hans grepp i det väldiga lejonet om den styrka, som fanns hos karlen. Med båda händerna rycker han upp vilddjurets käftar, medan han med högra foten — beklädd med en mjuk långstöfvel, snarlik de österbottniska pjäxorna — stöter besten mot magen, så att den segnar baklänges. Lejonets raseri och kraft spåras i hvar muskel, dess klor spärra i marken och emot Simsons kropp, dess svans piskar jorden, och manen vrider sig som en hop af ormar, medan nederlagets ångest framträder i den stela blicken. Denna af kraft sjudande bild kunde vara ett verk af en djurmålare ex professo och vittnar om den uppmärksamhet, hvarmed Toppelius som ung betraktat den mängd af djurstycken, hvilka ej blott J. Pasch, hvars talang just ej låg åt det hållet, utan de öfverlägsne franske konstnärerna Taraval, Oudry och Desportes i olika genrer målade som dörrstycken m. m. i de k. slotten i Stockholm och på Drottningholm.

Omväxlande med björkar och andra löfträd, ja, till och med tyckes det helt enkelt med stenhögar, anträffar man fragment af bilder ur Jakobs historia, hvilken här drager förbi oss i en rad af fyra målningar. Två af dem hafva framställt *Jakobs dröm* samt, såsom ett slags motstycke till Simsons kamp, *Jakobs brottning med ängeln* (Underskrifterna torde varit endast hänvisningar till resp. bibelställen i 1 Mos. 28: 12 och 32: 24). De öfriga två illustrationerna till Jakobs historia ses en på hvardera sidan om hörnet mellan västra och norra korsarmen. De röra berättelsen om förstfödslorätten. Den ena skildrar, huru *Esau säljer sin förstfödslorätt.* Underskriften: »Ja Jacob sanoi nijn: wanoo minulle tänäpänä ja hän wannoi hänelle ja myi Jacobille esicosudensa. (1) Mos. 25 v. 33» — hvartill kommer det sedvanliga »gåfvobrefvet»: »Lahjax Jacob Rehulda Año 1775.»

Ehuru ej alldeles oskadad är målningen ganska representativ. Esau, klädd i något slags romersk krigaredräkt och med båge under armen, har emottagit det fyllda fatet med grynvälling. Såsom underskriften ger vid handen, ser man ock på bilden Esau lägga sin högra hand på Jakobs till bekräftelse af köpet, därvid den förres mörka spetshund uppmärksamt betraktar sin herre — ett af Toppelius ej sällan användt sätt, då han ville uttrycka sitt löje öfver eller sitt beklagande af mänsklig dårskap och svaghet, uppfattad äfven af vår trofasta följeslagare, den intelligente hunden, eller af den, Kristus symboliserande, mytiska enhörningen. I det rum, hvari scenen här är förlagd, är golfvet inlagdt i rutmönster af olika färgade stenplattor — med mindre synes Toppelius ansett det ej kunna gå för sig i hans interiörer. Rummet får en hemtreflig anstrykning genom en af kolonner omgifven hällspis — en ännu i dag bibehållen anordning i nordligaste Finland — och på hällen ångar en gryta på elden.

Den sista bilden, hörande till Jakobs historia, är följande: *Isak välsignar Jakob.* Det här anförda bibelspråket är 1 Mos. 27:28, hvarunder läses: »Lahjoitettu Joh.—Jussilallda Wuona 1775.» Äfven här ser man ett rum med stengolf i rutor, vidare en dörröppning med förhänge samt en baldakin eller kanske en paulun med en sittplats, hvarpå den gamle blinde Isak sitter barbent och med en mantel kastad öfver sin äfven för öfrigt nakna kropp. Med upplyftade händer välsignar han den knäböjande Jakob, hvars handleder äro omlindade med djurskinn. Bakom honom ses fatet med grynvällingen. Rebecka lurar glad in bakom dörrförhänget. Dessutom ses ett fragment af den hemvändande Esau. En icke oäfven komposition.

Med förbigående af några bildrester — *en knäböjande kvinna* med uppsträckt hand samt en, vid fönstrets utvidgning i två fragment afskuren framställning af *Kristi himmelsfärd* med hänvisning till Apost. Teoks. 1:9 — äfven de omgifna af enstaka björkar och molnpartier -- komma vi till den gammaltestamentliga målningen: *Elias med korparne,* med underskrift: »Ja Carnet weit hänelle leipää ja liha, huomeltain ja ehtona: ja hän joi ojasta. 1 Cuning. K. 17 (v. 6) samt dessutom till minne af donatorn orden: »Lahjaxi Siimon Kurkelalta», utan

årtal. Bilden är obetydlig. I närheten af en björk flyga fyra korpar med föda i näbbarne till profeten. Denne sitter på marken; han bär hvitgrå byxor och pjäxor, omsnörda vid fotleden och framtill prydda med en rosett.

En enstaka björk utgör den enda färgprydnaden på såväl norra som södra väggen i östra korsarmen. Väggen mot sakristian är däremot fullständigt upptagen af målningar. Förutom den stora, figurrika och beaktansvärda midtbilden: Yttersta domen, om hvilken lämpligast skall ordas i sammanhang med Toppelii öfriga framställningar af ämnet, finner man här två små sidomålningar: *Den korsfäste,* en enstaka figur, som ej är den allra sämsta Kristus-gestalt, vår målare vågat sig på, äfvensom *Kain slår ihjäl Abel,* den förra bilden med bibelspråket Luc. 23, v. 46 och påskriften: »Annettu Ericus Uckolalta», den senare med citat af 1 Mos. 4. 8 och anteckningen: »Lahjoitetu Ericus Hätälältä.» Toppelius har haft urskillning att framställa de båda bröderne nakna med endast djurskinn kring länderna. Kains vapen är här en klubba, ej den traditionella åsnekindbågen.

Af det ofvanstående framgår, att icke mindre än fem af de nedre målningarne äro bekostade af allmogemän. Jag har tänkt mig att, i enlighet med tillgången vid rummålningar, Toppelius till först 1774 målade de öfre belägna bilderna, till hvilka vi nu skola komma, och först senare kompletterade bildsamlingen med de af honom såsom de viktigare bland de utelämnade ansedda momenterna: Jesu dop, Nattvarden, Korsfästelsen, Himmelsfärden och dessutom de gammaltestamentliga framställningarna: Simson, Jakobs-cykeln, Elias äfvensom Kain och Abel, flera af dem utförda på anmodan af Haukipudas-församlingsbor, idel allmogepersoner, hvilket, äfven det, vittnar om den glädje, Toppelius med sina enkla, religiösa bilder beredde de djupare lagren af folket.

»Hvalfmålningarna»,

så må den öfre raden af bilder i denna kyrka benämnas, då de hvarken äro tak- eller väggmålningar, utan utförda på det brädunderlag, som förbinder stockväggarna med det plana taket.

Bilderna bilda här en gammaltestamentlig serie i norra och västra korsarmen och en nytestamentlig i den östra och västra.

De ämnen ur gamla testamentet, hvilka man här anträffar i bild äro: »Evas skapelse», »Syndafallet», »Utdrifningen ur Paradiset», »Isak offras», fem scener ur »Israeliternas ökenvandring» samt »David och Goliat.» Nya testamentet representeras af »Jesu födelse», »Simeons lofsång» samt sju bilder ur »Kristi lidandes historia», bland hvilka en: »Gången till Golgata» upptar två större fält. Dessa bilder skola här hvar för sig omtalas.

1. *Evas skapelse*. Underskriften är 22 v. i kap. 2 af 1 Mos. Kompositionen håller sig öfver hufvud till traditionella förebilder, bland hvilka Toppelius i alla fall förstått välja med god urskillning. Toppelius har endast på Treenighetsbilden i Kempele iklädt Gud fader mänsklig gestalt. Detta undviker han för öfrigt, så ock här, i det han i skyn anbragt den symboliska triangelfiguren, inom hvilken Jahvenamnet läses på hebreiska. Det är mot detta tecken Eva riktar sin första blick, i det hon sträcker sin ena hand upp mot detsamma, medan den andra instinktmässigt gör en svag åtbörd af blygsamhet.

2. Om *Syndafallet* (med citat af 1 Mos. 2: 16. 17) är, tyckes mig, ej annat att nämna, än att den reslige, smärte Adams hår är ganska långt och att hans aptit på kunskapens frukt synes rätt god, ty, i det han för till munnen ett äpple, emottar han af Eva ännu ett. I Eden ses för öfrigt blott en tjockbent miniatyrelefant och ett behornadt djur, som kanske skall vara en ren.

3. *Utdrifningen ur Paradiset* (med citat af 1 Mos. 3: 23). För ängeln i skyn med det flammande svärdet flyr det första människoparet. Skyld af ett hvitt lifskynke gömmer Adam ansiktet i sina händer, medan Eva ser gladare tillbaka på den förlorade lustgården, hållande sin hand på mannens skuldra. En liten enhörning vänder sitt hufvud efter de flyende. Den gamla legenden om enhörningen var således bekant för Toppelius, som i Karlö kyrka varit i tillfälle att se det mytiska djuret i afbildning bland ornamenterna på de äldsta takmålningarna därstädes.

4. *Isak offras* (med underskrift af 1 Mos. 22: 18). Målningen, hvilken enligt bibelcitatet skall hänföra sig till Guds löfte till Abraham som belöning för dennes lydnad, är något utplånad, men likväl ej så mycket, att man icke skulle kunna öfvertyga sig om, att den är utan intresse.

Bilderna, hvilka skildra israeliternas ökenlif, äro följande:

5. *Gud uppenbarar sig för Moses i en brinnande buske.* Det här anförda bibelspråket (2 Mos. 3: 4. 5) meddelar Guds första ord till Moses, som aftager sig skorna. Eldslågor upptaga den mycket förstörda vänstra sidan af målningen. Moses i profil tecknade ansikte är karakteristiskt.

6. *Moses för folket utur lägret* (med citat ur 1 Mos. 19: 17). Äfven denna målning är skadad. Man ser här rester af lägertält och flera hufvuden samt en nästan knäböjande, frodig man af sinnligt utseende. Han bär en hvit underdräkt samt ofvanpå den en kort rock med rödt lifbälte, vid hvilket en krokig sabel är fästad. Mannen kan väl ej gärna föreställa någon annan än Moses, ehuru kostymen och beväpningen är ovanlig, äfven om man tänker honom för tillfället såsom härförare.

7. *Gud ger lagens taflor åt Moses.* Underskriften (2 Mos. 19, v. 18—19) berättar om naturfenomenen på Sinai berg, då Gud talade med Moses, hvilken här är framställd knäböjande och hållande i hvardera handen en af lagens taflor. Han är omgifven af lågor. Toppelius har äfven här antydt Guds mäktiga närvaro icke i personlig skepnad, utan medels eldslågor, en blixt och en basun.

8. *Israels knorr.* En fragmentarisk bild ur ökenlifvet med underskrift: »Ei täsä ole leipää eikä wettä ja meidän sielumme suuttu tähän huonoon ruocaan. Num. 21. 5.» (4 Mos. 21: 5). Af målningen synes numera endast bröstbilderna af två nakna gestalter med händerna stödda mot marken (plockande manna?).

9. *Kopparormen i öknen.* Underskrift: »Nijn Herra lähetti Cansan secaan tuliset kärmet jotca Cansaa purit, nijn että paljo Cansaa Israelistä cuoli. 4 Mos. 21. 6.» Bilden går texten i förväg, ty den framställer kopparormen redan uppsatt. Moses och Aron äro kraftiga figurer, hvilka jämte den upprörda gruppen af ormbitna gifva en god föreställning om Toppelii mål-

ningar i Haukipudas. Härtill kommer att bilden är rätt stor och välbibehållen.

10. Här är ännu att omnämna den till gruppen af gammaltestamentliga bilder hörande målningen: *David och Goliat* med underskrift; »Ja Philisteri sanoi Dawidille: tule tänne minun tygöni ja minä annan sinun lihas taiwaan linduille ja kedon pedoille. 1 Sam. 17: 44.» Goliat är en i profil framställd ståtlig, mörklätt kämpe med spjut och krokig sabel samt plymascherad hjälm. Han bär en kort röd klädnad och ofvanpå den en brynja; benskenor och gula halfstöflar fullständiga kostymen. Den blonde, lille David är iklädd en lätt dräkt, och hans vapen utgöras af stenslungan och herdestafven.

*

De nytestamentliga målningarna taga sin början i östra korsarmen med:

11. *Jesu födelse.* Bibelspråket utgöres af Luc. 2, v. 11. Kompositionen lämnar här likasom i Kempele rum äfven för herdarne samt dessutom för de tre vise männen, som på långt afstånd ses styra kosan till stallet. En af dessa små figurer synes bära en lappsk kostym. Marias enkla dräkt utgöres af en röd veckad liftröja samt kjol. Hon knäböjer med händerna sammanslutna på knäet. Barnet i sina röda lindor ligger på ett rödt underlag i krubban. Då den främste herden äfven bär röd dräkt och då herdarne för öfrigt ha röda band lindade från fotleden halfvägs upp mot knäet, saknas den färgen ej på denna målning, på hvilken dessutom gult och hvitt samt grått förekomma.

12. *Simeons lofsång.* Underskriften utgöres af Luc. 2, v. 29. Bilden gör ett roligt, kanske rättare sagdt komiskt intryck genom de tjocka, illasittande dräkter, Toppelius paltat på Simeon, delvis ock på Maria. Hennes gröna, af en röd dokmantel höljda yllekjol kunde man nästan kalla en stubb. Den, som det tyckes, barfota Simeons blaggarnsbyxor och röda mantel ofvanpå en gulgrå långdräkt ackordera ej tillsammans. Det är som om ett hedervärdt allmogepar från Pudas hade stått modell för dessa figurer.

Emellan denna bild och den följande, som något oförväntadt öfvergår till passionshistorien, är åter ett löfträd måladt. Ett glest och svartnadt träd förekommer ock på den senare målningen, hvilken framställer:

13. *Kristus i Getsemane.* Underskriften är tagen från Luc. 22, v. 40 och 41. Bilden är svag och dessutom mycket utplånad. Det fanns ett par bibliska motiver, hvilka Toppelius alltid hade mer eller mindre otur att i bild omsätta. Sådant var fallet med »Isak offras», så ock med scenen i Getsemane. Han fick ej korn på dem. Kristus är på nu ifrågavarande målning framställd med kvinnligt vekt uttryck, och den ymniga blodsvetten på ansiktet och på den hvita dräkten hjälpa alls icke upp den förfelade stämningen.

14. *Kristus förrådes,* med bibelspråk från Joh. ev. 18: 12. Kristus håller armarne halft utsträckta; bakom honom står Judas, hvilken kysser mästaren på kinden. Den ganska liffulla scenen fylles af knektar och tjänare, bland hvilka en skyndar fram med rep och en annan med glädje, tyckes det, utsträcker sina armar. Här, såsom för öfrigt mer än en gång, har Toppelius gifvit Judas ett sinnligt uttryck.

15. *Kristus gisslas.* Underskriften utgöres af Luc. 19, v. 1. Kristus, bunden vid en låg kolonn, står vänd med ryggen mot åskådaren, dock så att ansiktets profil är synlig. Två kraftiga karlar, svängande, den ene i hvardera handen ett gissel, den andre ett taggigt ris, hudflänga sitt offer med all raskhet.

16. I södra korsarmen stanna vi till först framför den långa räcka af figurer, hvilken gör *Vandringen till Golgata* till en af Toppelii intressantaste målningar. Till underskrifter hafva användts Marc. 15: 20 samt Luc. 23, 32. Kompositionen är följande: Till höger för oss gå främst i tåget de båda röfvarne, bakbundna och nakna med skynken kring länderna. Den ene blickar ut mot oss, den andre kastar en blick på de krigare, som följa efter, hållande i repet, som binder de lifdömde, och bärande nödiga redskap till korsfästelsen. Efter dem går en båld knekt med fasces och hållande i det rep, som fängslar Kristus, hvars ädla gestalt är böjd under bördan af korset. Fotändan af detta har dock Simon redan gripit i. — Där ser man ock två allvarlige borgerlige män och mera åt vänster an-



Vandringen till Golgata. Väggmålning i Haukipudas.

föraren för bevakningen, en prydligare figur med en lång, örnprydd stång. Ytterst i tåget följa tre kvinnor, alla med dokkläde på hufvudet och i gråa dräkter; den främsta bär dessutom en röd mantel. Med denna lilla skara af 14 figurer på den flera meter långa bildytan utan någon bakgrund har Toppelius lyckats åstadkomma en verkan, som tillfredsställer fantasin och åstadkommer en stämning, som ej strider mot den, som man tänkt sig såsom den historiska.

17. *Nedtagningen från korset,* en större bild ofvanför altaret med underskrift af det kända bibelspråket: »Nijn on Jumala maailmaa racastanut o. s. v. Joh. ewang. 3, v. 16.» — Tre män, stående på två stegar, hafva löstagit Kristi lekamen från korset. Frälsarens bleka ansikte omslutes af bruna ringlande lockar. Hans kropp emottages af Josef af Arimatia, som bär röd-hvit turban. Vid dennes sida står en yngre man med obetäckt hufvud, till vänster fyra heliga kvinnor, bland hvilka Jesu moder i hvit dräkt med dok och röd mantel. Till höger ses en hjälmprydd romersk krigare och bakom honom fragment af tre hufvuden. Röfvarnes tomma kors stå ytterst på bilden.

18. *De heliga kvinnornas vandring till Kristi graf.* Underskrift: »Ja cosca Sabbathi culunut oli, osti Maria Magdalena ja Maria Jacobi ja Salome hywän hajullisia woideita tullaxensa woiteleman händä. Marc. 16, v. 1.» Den ganska stora väggyta, hvarpå endast dessa tre kvinnor i tätt sluten grupp äro framställda, tar sig något tom ut, men deras raska, kraftiga gestalter väcka dock intresse, då de kunna sägas utgöra ett slags österbottnisk genrebild från 1770-talet. Det ligger något af högnordisk duktighet öfver de unga kvinnorna, hvilka ej låta oss märka något af den sorg, de måhända bära i hjärtat. Deras dräkter torde ej strida mot allmogebruket i norra Finland på Toppelii tid. Den främsta af dem — med en blomsterkorg på armen — bär grön kjol och rödt lif; bakom henne går en i hvit och den tredje i grå klädnad.

19. *Kristi uppståndelse* utgör ämnet för den »hvalfmålning», som återstår oss att betrakta. Som underskrift tjänar Matth. 28: 2. Af Kristi i liten skala tecknade figur synes ej mycket, där han högre upp till vänster på bilden höjer sig

ofvanom den mörka grafönningen i klippan. Uppmärksamheten drages från hufvudpersonen af ängeln, som sitter på grafvens afvältrade dörr äfvensom af de fyra, dels flyende, dels ännu på marken liggande romerske knektarne.

De egentliga takmålningarne

på den plana ytan af kyrksalens tak äro obetydliga och utgöras endast af en figur- och en ornamentsmålning, några rundlar och en mängd språkband med för det mesta verser ur Psaltaren.

Sålunda befinner sig i midten af kors-takens föreningsplan ett större ornament, bestående innerst af en blåmålad rundel, från hvars med metall öfverdragna medelpunkt flammande eldstungor utgå. Omkring dessa läses en rundskrift, innehållande de lofsjungande verserna 1 och 3 i ps. 148 och omgifven på yttre sidan af ett fält, beströdt med kransar af blommor och bär samt utåt begränsadt af en symmetrisk, af halfcirkel- och vinkellinier sammansatt ram, omkring hvilken buktade språkband äro på lika afstånd från hvarandra placerade. De upptaga lofsånger, hämtade från psalmerna 29, v. 2 och 148, v. 12; 11, v. 4; 48, v. 3 samt 134, v. 1 och 135. v. 2.

I midten af norra korsarmens tak ses följande figurmålning: inom en rundel står en halfnaken man med ett hvitt axelskynke, som går honom öfver länderna. På hans högra hand synes sjustjärnan, ur hans mun utgår ett flammande svärd med spetsen utåt och bakom honom stå de sju ljusstakarne.[1] Till samma takmålning hör en sväfvande, vinglös gestalt, som framräcker ett språkband, hvarpå läses v. 8 i kap. 1 af Joh. Upp. »Minä olen A ja O, Alcu ja Loppu» o. s. v.

I västra korsarmens tak ses numera endast en försilfrad (?) stjärna af metall samt ett språkband med orden: »Tähti nouse Jacobista ja waltiaa tule Israelista. 4 Mos. 24: 17.» — På motsva-

---

[1] Det är samma vision, omtalad i Joh. Upp. 1, v. 12—17, hvilken Toppelius tidigare, sannolikt 1764, begagnat som motiv för en i Lapinlahti anträffad liten oljemålning (Se sidan 105 under »Stafflimålningar»).

rande plats i östra korsarmen märkas spår af en rund målning, och finnes där ock en metallknopp. — I koret ses i taket en i gult målad solkrans med utgående eldslågor och 7 à 8 basuner. Bilden är mycket fläckig i följd af takläcka.

Tilläggas bör, att draperier, målade i rödbrunt, bilda ett slags panel utefter kyrkans alla väggar, samt att taket i sakristian visar spår af en enkel dekorering, hvaraf under en senare hvitlimning ännu skönjes en af trä skuren gulmålad solbild inom en af kvistornament omgifven rundel.

— —

4. Paltamo.

Paltamo kyrka, som är belägen omkring 12 kilometer i nordväst från Kajana, är byggd år 1726 och har således nu, 1905, i närmare 180 år efter förmåga trotsat väder och vind.

Paltamo kyrkas inre dimensioner utgöra, enligt inventarieförteckningarnes uppgifter, i längd omkring 32 meter, i bredd 22 1/2 och i höjd i det närmaste 6 meter och erbjödo sålunda Toppelius ett frestande fält att få tillfredsställa sin glada lust att dekorera i stort, då han i sin fulla mannaålder — årtalet är mig dock ej bekant, men torde böra sökas på 1780-talet, då Simon Appelgren var kapellan (1776—1784) — erhöll uppdraget att utföra vägg- och takmålningar i den ljusa och trefliga landskyrkan.

Man kan gärna gifva Toppelius vitsordet, att han ärligt gjorde sitt bästa att såväl i dekorativt som artistiskt hänseende pryda Paltamo kyrka. Hans målningar fingo under många årtionden kvarstå där i orubbadt skick som föremål för undran och till glädje för flertalet åskådare och kanske till begabbelse af någon främling, hvilkens lust var att öfva sig i en på orätt ställe använd, öfverdrifvet sträng kritik. Församlingsborna vande sitt öga snart vid de fromma, lättfattliga bilderna och de glada färgerna, men likväl ej vid anblicken af de rysligheter, hvilka framställts från helvetet på den kolossala målningen »Yttersta domen», hvilken upptog större delen af kyrkans västra vägg. Traditionen berättar om denna bild såsom ock om dess mot-

stycke i Haukipudas, att det händt, att kvinnor svimmat, då deras ögon fastnaglats vid de osaligas marter. Ja, det lär ha gått så långt, att en och annan fattig syndig människa begärt och erhållit tillstånd att begå nattvarden i någon annan kyrka, där de ej tvungits att ha för sina ögon och samveten en så fasaväckande målning, som den, hvilken Toppelii kraftiga och outtömliga fantasi skapat i Paltamo. Slutligen tog församlingen steget ut och lät borttvätta de mest upprörande partierna af helvetesscenerna på bilden, lämnande dock kvar så mycket, att kompositionen i sin helhet förblef bestående. [1]

Emellertid kunde de flyende decennierna ej föryngra, utan i mångens tycke allt för starkt förblekna Toppelii målningar, och då man höll af dem och ville se dem i klar färgskrud, föll man på det hjärtegoda orådet att 1851 kalla till sig en målare från Kajana för att uppfriska rosorna på de fromma figurernas kinder och kulörerna på de hundratals vackra, i skära färger glänsande tulpaner, rosor samt fyra- och fembladiga blomkalkar, som Toppelius inmängt i girlander och festoner kring sina målningar. Och då man en gång var i farten var det ej stor konst att doppa de bibliska personernas kjolar och mantlar i en färgkyp i afsikt att få dem att se nya och granna ut.

Och han kom — den hedervärde plankstrykaren och målarmästaren från Kajana. Det var ett lätt och muntert uppdrag, som honom gifvet var, och det fullgjorde han som en karl och gaf litet till på köpet. Sannolikt oombedd, men med vederbörandes goda minne, företog han sig att anskaffa åt en och annan af evangelisterne et komp. ny garderob, i det han tillskar och förfärdigade än en schlafrock, än en kjol eller tröja af hemväfda, vanliga tyger, sådana han med egna ögon sett användas i sin hemstad.

Att Toppelii målningar i Paltamo kyrka, oaktadt denna vandaliska framfart, stå på sig inför vår tid så pass bra, som de ännu det göra, intygar, att i dem ingå förtjänster, hvilka icke kunnat förintas. Visserligen är mer än en bild ända till

[1] De utplånade partierna af helvetet befunno sig nederst till höger på målningen. För symmetrins skull borttvättades ock motsvarande del till vänster på bilden, men midtpartiet lämnades orördt så godt som ända ned till yttersta randen af målningen.



Interiör af Paltamo kyrka.

vämjelse misshandlad, men lyckligtvis förfor renoveraren ej alltid konsekvent och tyckes stundom tolererat hvad han var kallad att förbättra.

Det gör på vår tid ett förunderligt intryck att i fantasin betrakta de goda paltamoborna på 1850-talet, vandrande belåtna omkring i kyrkan och skådande, huru ställningarna flyttades undan för undan till nya vandaliseringar samt fröjdande sig åt de bondgranna färger, som ersatte de forna, lätta, dämpade. Men ej rådde de ju för, att de ej »begrepo, hvad ingen människa förstod» på den tiden, åtminstone i våra aflägsna bygder.

Vi skola nu till först betrakta de på kyrkans tunnhvalf befintliga takmålningarna; därefter evangelistfigurerna i de oregelbundna fyrkanter, må vi kalla dem lunetter, som förbinda korsarmarnes tunnhvalf med hvarandra, samt sedan — lämnande väggmålningen »Yttersta domen» till längre fram — genomgå de sammanhängande bildserierna ur det gamla och det nya testamentet. De sistnämnda målningarna äro utförda på nedersta ytorna af tunnhvalfven eller i jämnhöjd med dessa ytor på kyrkrummets plana gafvelväggar. De omgifvas af imiterade medaljongsramar, öfver hvilka nedhänga med hvarandra förbundna blad- och blomgirlander och festoner. Rokokostilens anda har tydligen tryckt sin prägel på denna dekorering.

1. De egentliga takmålningarna.

Dessa äro till antalet fem och befinna sig en midt öfver korsarmarnes mellanrum och de öfriga i taket ofvanom hvar sin korsarm.

Den förstnämnda framställer en ring af små änglahufvuden bland skyar på himmelen — dessa senare, här som öfver allt där dylika förekomma, renoverade till vidunderliga tunga klot. — På sidorna af denna rundel uppbära två i skära slöjor höljda änglabarn hvartdera sitt språkband med inskrifterna, på det ena:

»Joca korva on istuttanut, eikö hän cuule?», på det andra: »eli joca silmän loi, eikö hän näe. Psalm. 94. v. 9.»[1]

I västra korsarmen ses i höjden en flygande örn med språkbandet: »Joita minua seurawat, näkewät walkeuden.» (Efter Joh. evang. 8: 12). Bild och text bilda här ett förträffligt helt.

I öster: ett till hälften utplånadt större fragment, hvaraf man ser två svarta hästar, som bland molnen ila fram med en fyrhjulig char. Körsvennen är numera ej synlig, ej heller något språkband. Traditionen på orten benämner målningen »Elias himmelsfärd.»

I norr: fyra små änglar flyga fram, bortbärande korset, till tecken af att Kristi lidande är slut och försoningen fullbordad, medan två änglabarn svänfva fram, det ena med törnekronan, inskriften på korset samt en större spik, det andra med lansen, hammaren och några mindre spikar. Den älskliga bilden är en efterbildning af en af Taravals smärre plafondmålningar i slottskyrkan i Stockholm.

I söder: två små änglar svänfvande fram med den sjuarmade ljusstaken; en tredje flyger sysslolös vid sidan af dem.

Att Toppelius hyste kärlek till barn, finner man af den pietet, hvarmed han alltid och icke minst på ofvannämnda takmålningar i Paltamo, lyckades att i de små änglar, han målade, inlägga mycket af barnaårens lekfulla oskuld och omedvetna friska behag.

2. Evangelisternas lunetter.

Figurerna äro utförda i något mer än kroppsstorlek. Renoveringen har genom skrikande färger och många barocka tilltag öfverskridit dumhetens gräns. Må det vara nog att nämna det Lucas blifvit ikLädd en lång, mörkblå schlafrock med ljusare ränder, på hvilka mörkare runda fasoner äro målade. Johannes' mantel är upptill blå, nedtill röd, utan antydan om att den senare färgen utmärker fodertyget o. s. v. — Evangelisterne

[1] De simpla schablonerade stjärnblommor på kvistar, hvilka ses omkring målningens yttersta runda ram, blefvo 1851 dit påsmetade.

äro framställda läsande eller skrifvande, utom Matheus, hvars bord dock är försedt med bokställ och skrifmaterialer.

Underskrifterna börja med: *P. Ewangelista,* hvarefter namnet följer. Matheus saknar, åtminstone numera, underskrift. De äro barfota, utom Johannes, hvilken bär sandaler och framställes ute i det fria; de öfrige inom hus, där man ser än en taburett med lindrigt buktade fötter, än en tämligen högkarmad stol, än ett bord med snirkelornament, allt i en allvarligt hållen rokokostil. Hvar och en af evangelisterne äger vid sidan sin symboliska figur. Örnen betraktar uppmärksamt Johannes, som i en ledig ställning doppar pennan i bläckhornet. Hans kropp skyles blott af mantel. Han skådar ut i rymden. Figuren påminner om den unge, af någon vision upptagne Johannesgestalten på den gamla predikstolen i Sotkamo.

3. Bildserierna.

De gammaltestamentliga målningarne taga sin början söderom altaret, fortgå sedan utmed östra korsarmens södra sida och upptaga slutligen södra korsarmen, slutande med »Moses och den brinnande busken.»

Därefter inleder »Bebådelsen» bilderna med ämnen från nya testamentet. I norra korsarmen börjar passionshistorien, hvilken fortsättes intill altaret, ofvanom hvilket målningen »Maailman synnit» är utförd. Midt emot, i andra ändan af kyrkan, korresponderar på västra väggen kolossalbilden »Yttersta domen» med förenämnda lilla målning.

Bilderna, i form af medaljonger inom imiterade gula rokokoramar, mäta i genomskärning 2 m. De förut omtalade girlanderna äro fästade ofvanom ramen.

A) De gammaltestamentliga målningarne.

Den första af dem framställer:

1. *Evas skapelse.* Böljande ljusgult hår faller ned öfver ryggen på Eva, som med armarne korslagda öfver bröstet uppstår till lifvet. Gud synes ej till; i ställer ser man en oval

sköld med Jahvenamnet. Bakom den står ett träd i rikaste blom och frukt. I Paradiset är ett helt menageri: ren, räf, elefant, kamel, påfågel och struts, förutom två små fåglar, den ena flygande, den andra sittande på grenen af ett träd.

2. *Syndafallet.* Med afsikt har Toppelius här bortlämnat Jahvenamnet för att beteckna, att syndafallet borde tillskrifvas endast människosläktets första representanter. På bilden gör Adam en afvisande gest, då Eva räcker honom äpplet. En hund blickar med klok uppsyn på Eva. Af djur ses här ett lejon, en häst, en ko och ett får, alla igenkänneligt tecknade, vidare en misstecknad apa och längst bort en svan. Bortom Edens fagra lustgård har Toppelius tänkt sig ett nordiskt landskap, vid renoveringen fullklottradt med schablongrannlåter och blombuskar såsom på målargesälls-fönsterskärmar.

3. *Utdrifningen ur Paradiset.* Jahveskölden synes här åter, men utan den hebreiska påskriften, hvilken renoveraren sannolikt ej mäktat återgifva. Ängeln med svärdet visar med handen ut det första människoparet, hvardera med skörten af löf. Adam, som betäcker sitt ansikte med händerna, tilltalas af Eva, i det hon med fladdrande hår skyndar framför honom förbi en ödla och en vid hennes fötter ringlande orm. Ett 1851 tillsatt träd skymmer delvis det ödsliga vinterlandskap, hvilket utbreder sig bakom Eden. I bakgrunden tycker man sig se en liten hund — i hvilken Toppelius kanske tänkt sig de utvisades följeslagare i det okända land, som skall emottaga dem.

Bilderna 1—3 hafva blifvit illa medfarna vid renoveringen, som däremot lindrigare berört bilderna 4—6.

4. *Kain slår ihjäl Abel.* En svagare bild, som kunde anses såsom en replik af målningen med samma ämne i Haukipudas (se sid. 134). Mordvapnet är här den traditionella åsnekindbågen. Kain griper i strupen den baklänges fallne Abel, hvilken söker afvärja slaget.

5. *Syndafloden.* Noaks ark i bakgrunden. Hufvudpersonen är en naken ung man, som sitter på grenen af ett träd, dit en liten apa, följande exemplet, klättrat upp på en högre gren. Flera människor och djur, tecknade i liten skala, ses drunknande eller redan drunknade i vattufloden, andra ännu sökande undgå döden i det de skynda uppför ett berg. Figurernas ringa stor-

lek och en ovanligt matt fantasi hos målaren gör intrycket af bilden ganska obetydligt.

6. *Noak lämnar arken.* Han håller armen under sin hustrus och går lifligt talande främst i en grupp af sex personer. Djur, ej illa tecknade, uttåga parvis ur arken eller hålla på att sprida sig i omnäjden. Svärmar af fåglar i luften.

7. *Isak offras.* Bilden är renoverad. Den skiljer sig föga i kompositionen från Toppelii andra framställningar af ämnet.

8. *Jakobs brottning med ängeln.* En, att döma af dräkten, manlig ängel har fattat Jakob om axeln och högra knäet, hvilket han upplyfter, medan Jakob söker skjuta honom bort från sig. Fonden är ohyggligt tillsmord, men girlanden, oftast ytterst osmakligt renoverad, är här det i ringa grad.

9. *Gud talar ur den brinnande busken till Moses.* Allt är här »renoveradt», utom, lyckligtvis, Moses själf, som blott fått färgen på sin mantel uppfriskad. Han befinner sig vid sidan af sina får och löser med en ledig handrörelse upp skobandet. Till höger antyda lågor den brinnande busken.

B) De nytestamentliga målningarne.

Serien af dessa bilder börjar, som nämndes, med:

10. *Marie bebådelse.* Situationen är den vanliga med blomvasen emellan Maria och ängeln, hvilken på denna målning ej bär blomsterstängel. Hans blick är djupt allvarlig. Den antikt hållna dräkten är med en knapp uppfäst, så att benen äro synliga. Maria, som ej ser illa ut, sitter med armarna stödda mot ett bord och synes vara i beråd att sammansluta händerna till bön. Från dufvan utgår ett sken öfver henne.

11. *Jesu födelse.* Josef står med händerna hoplagda till bön, och den ljuslätta Maria sitter med armarna utsträckta mot det med röda bindlar omlindade barnet, som ligger på en halmbädd. Vid renoveringen har Marias ena kind blifvit rödsminkad, hennes vänstra hand misstecknad o. s. v., men barnet har lämnats i fred.

12. *Jesus tvår lärjungarnes fötter.* Scenen är återgifven i det ögonblick, då Petrus med öfver bröstet korslagda händer svarar frälsaren, som tvår hans fötter. Den unge Johannes befinner sig häpen och bäfvande vid mästarens sida. I bakgrunden ses de öfriga 10 lärjungarne med Jacobus den yngre i midten, flera af dem inbegripna i inbördes samtal. Vid färgläggningen 1851 har man här gått fram med större hänsynsfullhet än vanligt.

13. *Kristus i Getsemane.* Uttrycket hos den blodbestänkte Kristus är nedslaget. Toppelii framställning af detta för honom ominösa ämne torde väl ej varit af större värde, men hurudan bilden än var före 1851, så igenkänner man numera på den intet spår af hans pensel.

14. *Petrus förnekar Kristus.* Den figurrika och någorlunda lifliga kompositionen uppvisar ännu rätt mycket af Toppelii diskreta färger. Man ser här invid en stockeld en grupp af människor, bland hvilka främst Petrus och öfversteprästens piga. Tuppen sitter uppflugen på ett plank. För öfrigt ses ett tiotal figurer. Målningen vittnar visserligen ej om någon framstående förtjänst hos Toppelius såsom genremålare, men höjer sig dock öfver dussinfabrikationen.

15. *Kristus inför Kaifas* och 16. *Kristus inför Herodes* äro obetydligare variationer öfver ungefär samma motiv. Den ene höge herren bär öfversteprästerlig dräkt, den andre krona, och Kristus införes som en brottsling till dem hvardera att dömas. Detaljerna äro olika, men af föga vikt.

17. *Kristus gisslas.* Ungefär enahanda komposition som på motsvarande bild i Haukipudas. Här är det dock tre karlar, där två, som hudflänga Kristus — här med gissel och klubblika störar.

18. *Pilatus tvår sina händer.* Den något långt utdragna och ointressanta serien af domstolsundersökningar slutar här, i det Pilatus doppar sina händer i det framräckta handfatet och tvår sig fri ansvaret för den rättfärdige mannens blod. Scenen är utanför en byggnad med stadsfond, och kompositionen alls icke oäfven, om också icke originell.

Bilderna 14—18 äro jämförelsevis lätt berörda vid renoveringen. Desto svårare misshandlad är följande bild:

19. *Kristus bär sitt kors.* Här såsom i Haukipudas företrädes Kristi gång till Golgata af de två röfvarne. Tåget går genom en af porthvalf och tornbyggnader upptagen stadsdel. Kristus, öfver hvars hufvud en fin ljusgloria sväfvar, är törnekrönt och iklädd en skär dräkt. Han bär på sin vänstra skuldra öfre ändan af korset, hvars nedre del omfattats af Simon af Cyrene. Med handen hvilande på bröstet kastar Kristus på Simon en lång blick, som af denne mötes. Knektar och gråtande kvinnor jämte Petrus afsluta den på bilden synliga delen af tåget. — Renoveringen af denna, af Toppelius med verklig pietet komponerade bild är kanske det banalaste kludderi, som nu sårar ögat i Paltamo kyrka, och det vill, sannerligen, ej säga litet.

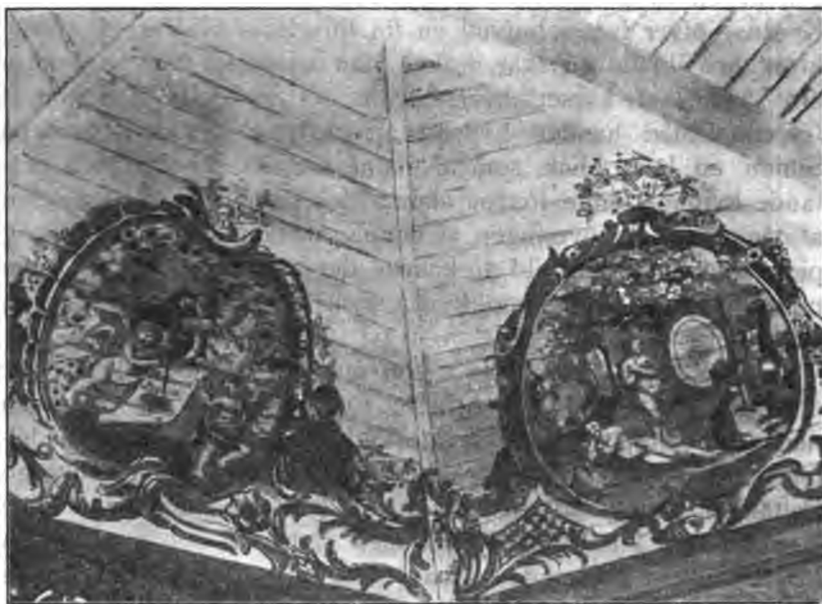
20. *Kristus på korset.* Om man af det, som här återstår ofördärfvadt af Toppelii arbete, försökte sluta till, hurudan denna bild ursprungligen varit, skulle man tycka, att ett medelmåttigt vitsord vore tillräckligt. Efter renoveringen emottogo Paltamoborna en vidrig karrikatyr af denna målning, den döde Kristus med kinder påstrukna med rödockra och med en aln långa, i luften hängande blodströmmar ur såren — och icke ens detta öppnade ögonen för den vandalisering, som här bedrefs.

21. *Kristi grafläggning.* Bilden är fullständigt renoverad. Allt hvad Toppelius här måladt är öfversuddadt, och den målning, som nu yfves här uppe i själfva koret, är en gesäll-orgie, hvars like man länge får söka.

22. *Kristi himmelsfärd.* Änglar utpeka för apostlarne den högt ofvan jorden mot himlen uppfarande frälsaren, hvilken är framställd i så liten och späd gestalt, att man kunde förväxla den med ett barns, ehuru Toppelius nog ger oss bilden af honom såsom fullvuxen. Petrus sträcker sina kraftiga armar mot synen i höjden. Inramningen är rikare än den vanliga. Renoveringen lika beklaglig som den föregående bildens.

23. »*Mailman synnit*» är en ofvanom altaret befintlig bild, en af de älskligaste och mest poetiska vi äga af Toppelii hand. Jag har benämnt målningen som ofvan efter de ord, hvilka läsas på ett papper, hvilket uppbäres af två änglabarn, medan en högre upp i skyn sväfvande ängel ur en kalk håller Kristi blod öfver pappret för att sålunda utplåna »världens

synder.» Betraktad som motstycke till den midt emot befintliga »Yttersta domen» är kompositionen af utmärkt verkan.[1] —



„Maailman synnit“ och *Evas skapelse.* Takmålningar i Paltamo.

Låtom oss vända blicken från renoveringen, erinrande blott, att blodets färgs förvandling till svart ej torde vara Kajanamästarens skuld, utan bero af färgstoftets syrsättning.

---

5. Bildskrudar i några andra kyrkor.

Sedan nu de bildskrudar, hvilka i Österbottens kyrkor fullständigast bevarat intill våra dagar minnet af Michael Top-

[1] Äfven om idén till denna bild vore lånad, hvilket jag ej kan afgöra, är kompositionen i alla dess detaljer en så kännspak frukt af Toppelii konstnärskap, att lånet ej förringade dess självständiga värde. — Jag vill dock nämna, att *Per Hörberg* i förteckningen på sina arbeten upptar: »Ett emblem om försoningsblodet», hvilken benämning leder tanken till ifrågavarande målning i Paltamo kyrka. Det Hörbergska emblemet är mig fullkomligt obekant och kunde äfven varit en imitation, ej främmande för den svenske målaren.

pelius såsom kyrkomålare och dekoratör, blifvit skildrade, återstår att nämna några ord om dekorativa målningar af honom, hvilka dels ännu bibehållits, dels blifvit utplånade i kyrkorna i Pieksämäki, Ilmola, Jalasjärvi och Kauhajoki.

Om de väggmålningar af Toppelius och Daniel Hjulström, som funnits i Pieksämäki kyrka, men år 1875 öfvermålats (se sid. 40), lämna sägner på orten så sväfvande och osäkra uppgifter, att här med ledning af dem ingenting kan anföras rörande ämnena för bilderna eller dessas konsthistoriska värde. Ej stort mer erfar man ur en i tidningen »Suometar» för 1847 införd uppsats, hvarpå professor J. R. Aspelin benäget gjort mig uppmärksam och som utgöres af en längre, af R. Polén skrifven reseberättelse: »Pari kuukautta matkalla Savossa ja Karjalassa.» På tal om Pieksämäki socken nämner han, att kyrkan där var, såsom i gamla kyrkor brukligt är, prydd med allehanda religiösa målningar, bland annat med bilder af forna tiders troshjältar (»muinaiset hengelliset urohot»). De upplysningar, man af det ofvanstående erhåller om beskaffenheten af kyrkans bildskrud, äro således ringa, dock har jag, i samma ögonblick detta ark skulle tryckas, haft fördelen erhålla del af ett bref af den 21 januari 1905 af kapellanen Viktor Berner i Mäntyharju, hvari meddelas hans barndomshågkomster af ifrågavarande kyrkomålningar, af hvilka anteckningar man kan sluta till hvilken del Toppelius och Hjulström haft i det gemensamma arbetet. Därom måste dock redogöras i »anmärkningen» till denna sida. [1]

[1] Ofvanför nämnde mimnesgode auktoritet på den fosterländska fornforskningens område har i fråga om målningar i den år 1882 uppbrunna kyrkan Uleåsalo erinrat mig om J. W. Calamnii uppsats: »Muinais-tiedustuksia Pohjanperiltä» (i Suomi, Toinen Jakso, 7 osa 1868), där förf. egnat några ord äfven åt ifrågavarande målningar. Calamnius berättar, att den lilla kyrkans tak och väggar voro fulla af otympliga religiösa bilder, bland hvilka man äfven såg allegoriska framställningar af *»dödssynderna»*, alla försedda med latinska underskrifter, såsom: *Ira, Invidia* o. s. v. Denna uppgift väcker ovillkorligen en tanke på de stela allegoriska bilder af de mänskliga dygderna, med hvilka Toppelius 1756 prydde kortaket i den från Uleåsalo-landet blott af ett hafssund skilda kyrkan på Karlö. Äfven där voro underskrifterna affattade på latin: *Fides, Spes, Caritas* o. s. v. Att

Kort före julhögtiden 1780 fullbordade Toppelius, efter 13 veckors arbete, den bildcykel, hvarmed han prydt väggar, tak och »hvalf» i Ilmola kyrka. Enligt 1836 års inventarieförteckning voro dessa målningar — i limfärg på stock- och brädytor — följande: ofvanom dörrarne, i söder: *Det på hälleberget byggda huset;* i norr: *Såningsmannen* och i öster: *Den förlorade sonen.* Midthvalfvet dekorerade han med en rundel, inom hvilken han framställde endast en af molnskyar öfverdragen himmel. I »lunetterna», där korsarmarnas takpartier stötte tillsamman, utförde han de egentliga bibliska målningarne: i nordöstra hörnet, ofvanom predikstolen: *Jesu födelse;* i det nordvästra: *Jesu dop;* i det sydvästra: *Kristi förklaring* samt i det sydöstra, ofvanom den där belägna altartaflan, *Kristi uppståndelse.* — På »orgelläktarens frånsida», såsom det heter, målade han dessutom *åtta änglar,* hvilka föreställdes »instämma i en himmelsk sång.»

Ilmola kyrkas bildskrud var således ej ens så rik som den i Kempele. Till Toppelii vanliga motiver hade här tillkommit endast: »Det på hälleberget byggda huset», hvilken bibliska liknelse (i Matth. 7: 24—27) sannolikt ej inspirerade Toppelius, som ju ej var landskaps- eller genre-målare i nämnvärd grad.

Församlingen var belåten med hans arbeten, och man ansåg, att kyrkan genom dem blifvit »vacker nog och prydelig.» Emellertid lät man dem under tidernas lopp allt mer förfaras, och 1857—1858 blefvo de mer än 75-åriga bilderna öfvermålade, hvarför numera af dem intet spår är öfrigt.

Såsom tidigare är nämndt (se sid. 100), målade Toppelius 1805 för Jalasjärvi kyrka två altartaflor af obetydligt värde. Möjligen var det vid samma tillfälle han där — skrifver K. K. Meinander (Finskt Museum 1900 n:o 3) — »säkerligen mera på eget bevåg gaf luft åt sin lust att dekorera.» Hans målningar i denna kyrka kvarstå ännu, dock har jag ej varit i tillfälle att se dem, hvarför jag hämtar ur ofvannämnda källa följande: »I

ett samband förefanns mellan målningarne i dessa tvenne kyrkor synes mig påtagligt. Själf upptar Toppelius i sin vandringslista beträffande Uleåsalo kyrka, att han målat »Salón Klåckstapel med Predikostol: m:» Hos honom var detta »med mer», hvilket den sista bokstafven: m, skall antyda, mycket rymligt och kunde omfatta vägg- och takmålningar.

taket synas fyra keruber, bakom predikstolen två väldiga basunblåsande änglar, medan två andra sväfva öfver altartaflan. På sidorna om denna ha målats Aron och Moses, två gestalter, som nog äro gamla bekanta från andra målningar af Toppelius. Slutligen finnes öfver sakristiedörren i öster en bild af den förlorade sonen, men det vore svårt», yttrar förf., »att i denna hårdt och tungt utförda målning igenkänna Toppelii lätta pensel.»

Vid pass samtidigt torde han i det närbelägna Kauhajoki målat »kyrkans västra kors», enligt hvad räkenskaperna för åren 1805—1806 gifva vid handen. Traditionen berättar, att han där framställt »Yttersta domen», ett ämne, som han förstod sig på att utlägga i gripande form. Hvad Toppelius än månde hafva målat i Kauhajoki, gick det allt förloradt under den beryktade mordnatten i Kauhajoki 1808, då ryssarne där uppbrände äfven kyrkan.

IX. Yttersta domen, framställd i bilder af M. Toppelius.

Dylika framställningar af Toppelius finnas ännu i behåll, nämligen: i Pielavesi en troligen på 1760-talet i olja på väf målad stafflibild, samt vidare de delvis utplånade kolossala väggmålningarna i limfärg i Haukipudas och Paltamo kyrkor, den förra signerad 1779, den senare från obekant tid.

Erinrande om den väggmålning, föreställande nu ifrågavarande ämne, hvilken Toppelius lär ha målat i Kauhajoki år 1808 uppbrända kyrka, skola vi betrakta de tre förstnämnda bilderna.

1. *Yttersta domen* i Pielavesi, målad i olja på väf, mäter i höjd 124 och i bredd 72 cm. Färgen är af ålder och vanvård spräckt i små flisor, hvilka lossna vid beröring. Taflan är ej signerad, men ger sig tydligen tillkänna såsom ett verk af Toppelius.

På denna tafla ses Kristus sittande öfverst i skyn med världsklotet till fotpall. Han är en representant af målarens kännspaka Kristustyp, och kännspak är ock den ljusgredelina färgen på manteln, som fladdrar kring hans gestalt. Hållningen

är, med hänsyn till stundens upprörda stämning, ganska lugn. Höjande högra handen skådar världsdomaren ut i rymden.

De saliga upptaga en mycket mindre del af målningen än de till fördömelse hemfallna. Kristus omgifves af en skara änglahufvuden, hvilken jämte en lägre ned befintlig krets af nästan uteslutande yngre uppståndne omgifva midtpartiet. Där ser man ock ett antal små oskyldiga, litet nyfikna människobarn, af hvilka de främsta och tillika de minsta hålla hvarandra omslutna. Motivet var ju ej nytt. Barnen höra ju himmelriket till, heter det i skriften, och detta ihågkoms mycket ofta af de gamle mästarne, men icke desto mindre verka de på denna framställning af Yttersta domen såsom något nytt och vackert.

De osaliga, som upptaga tre fjärdedelar af duken, skiljas från de saliga medels en i gulaktig färgton uppdragen krets. Djäfla-gestalterna äro mångahanda. Ingenting saknas i deras tillbörliga utstyrsel, hvarken hästfoten, vingarna, den i vädret stående svansen eller de hvassa sågtänderna på låren och de ur munnen utgående eldslågorna, ej heller spjuten och de tregrenade gafflarne. Några äro svarta, andra i gestalt af megäror med vidt uppspärrade ögon. Där finnas gapande och slingrande odjur och framför allt eldslågor i massa. Hemskast verkar måhända ett ur eldsdjupet gloende stort öga. Detta kroppslösa öga talar till fantasin. Humorn hos Toppelius tar dock äfven här någon gång ut sin rätt, i det han utrustat en svart »dum fan» med mule och öron af en åsna.

I fråga om de osaligas marter utvecklade målaren all önskvärd bravur. Deras förtviflan och håpenhet är framställd med dramatisk kraft. Från alla håll formligen genljuder det af skrik och tandagnisslan i högre grad än man kunde vänta från en duk med så litet utrymme för stora scener som denna stafflibild.

Slutligen må nämnas, att Toppelius ej försummat att, efter lofliga föredömen af celebra föregångare på detta område, ge ett synbarligen porträttlikt utseende åt en af de fördömde, en medelålders skäggig man, hvars identitet numer ej kan utredas. Denne — sannolikt på den tiden ännu lefvande — »vederdeloman» har han godmodigt placerat emellan de två största djäflarne på taflan.

2. *Yttersta domen* i Haukipudas. På denna väggmålning ge sig de fördömdas kval och plågor något mindre högljudt luft än på den nyss omtalade bilden. De uttryckas åskådligt nog i dessas förvridna ställningar och likasom förstelnade anletsdrag. Toppelius synes hafva haft starka nerver och hafva förutsatt sådana hos åskådaren. Att anblicken af de hårresande gräsligheterna i helvetet verkade menligt på svagare naturer är redan omnämndt, såsom ock att man i Paltamo kyrka lät utplåna någon del af därvarande framställning af »Yttersta domen.» Hörsägner om helvetesscenerna på Toppelii målningar i dessa två aflägsna landskyrkor hafva fortlefvat ända till våra dagar såsom ett slags myter, uppblandade med lögn och sanning.[1]

Yttersta domen i Haukipudas kyrka är onekligen en storartad komposition, vittnande såväl i sin helhet som i synnerhet i sina starka, växlande detaljer om en ovanligt rik fond af fantasi hos Toppelius.

Högst uppe i skyn sitter Kristus på världsklotet, utbredande med en lugn gest sina armar. Hans anlete är blekt och uttrycket passionsfritt. Den i hvitt och blått skiftande manteln på hans axlar lämnar bröstet bart. I närheten af honom stöta två änglar i väldiga dombasuner. Ofvanom och på sidorna om denna midtgrupp ses en stor skara serafhufvuden och änglar i skära höljen och bland dem ärkeängeln, som med ett blixtknippe i handen vänder sig mot de osällas boning.

Till vänster för åskådaren hvila de saliga i himmelens ro — en ro, som ej störes af basunernas ljud, hvilka väcka de

[1] Om målningen i Haukipudas berättade Sara Wacklin på sitt bekanta, färglagda sätt sålunda: — »Längre ned föreställdes helvetets brasa så friskt och lifligt brinnande, att mången bondgumma dånade vid anblicken af de hiskeliga ormar, hvilka här togo svafvelbad och tuggade käringar och gubbar, medan unga djäflar med långa klor grepo ungdomen i lufven och Belzebub själf drack, grinande af fröjd, hela sällskapets skål i finkel. Små änglar tittade ned från sin himmel, skrattande åt detta uppträde.» — I samma skiss skref hon, att rödbrusiga änglar dansade polska i himmelen. Författarinnan hade synbarligen ej sett målningen i Haukipudas, men möjligen hört berättas likt och olikt om enahanda bild i Paltamo. — Egendomligt är, att en i tryck, stundom allvarligt meddelad tradition förtäljer, att helvetesscenerna på bilden i Haukipudas blifvit utplånade. De finnas nog kvar, såsom fotografier i Statens Historiska Museum, tagna 1896, kunna bestyrka.

döda till domen. Lugna sitta de utkorade med palmkvistar i händerna på ljusa, i gredelint skiftande moln.

På samma sida framställer hela den nedra delen af målningen de saligen aflidnas uppstigande ur sina grafvar och uppfarande till himmelen. Hufvudskallar och benknotor ligga strödda på marken, och ur en halft öppen graf, med åt sidan skjuten häll uppstår en yngre man med kraftig, något judisk profil. En gosse framskymtar vid sidan af mannen, som utsträcker sin högra hand mot en ung kvinna, som med öppna armar ilar emot honom.

På grafhällen läsas psalmorden: Ylösnousemus onellinen Suo Jesu meille armollinen! Älä syndij silloin muisteles armostas andex andele. W: K: 387. v. 7.

Måhända var det Toppelii mening, att denna bönesuck föreställes komma från den ur denna graf uppstigande mannens bröst. — På samma grafhäll har målaren vidare tecknat inskriften: *A:o 1779 maala*(ttu) *Mich. Toppeliuxelda d: 30 octobris.* (Se anm. till denna sida).

Ofvanom grafstenen och omskyggad af två lugnt leende änglar befinner sig en grupp af omkring 12 uppvaknande barn och yngre personer. Vidare ser man en kvinna med ett barn på armen, två uppåt sväfvande större kvinnliga gestalter, en fullvuxen person, höjande armen mot himmelen och en grupp af omkring sex äldre och yngre personer, hvilka ännu röja ovisshet om sitt öde. Nederst ligger i sin svepning en ännu ej uppvaknad kvinna i sin graf.

Motsatta delen af målningen framställer de osaligas marterande, under det de störtas ned eller likasom sugas mot eldgapet. Djäflarne äro för det mesta framställda i skepnad af ormar, somliga kolossala, andra smala och korta. Några hafva mänskliga drag, men med tycke af vilddjur. Bland dem är en bevingad och försedd med ett infernaliskt vilddjurshufvud. Mest skrämmande är en dödsskalle med benstumpar till armar, hvilken fått tag i en af de fördömde, i hvars nakna bröst han prässar sina stora tänder, så att blodet framspringer. De kvalfulla, vettskrämda blickarna tala här som oftast om fullkomlig hopplöshet, om ohyggliga minnen. Endast här och där låter målaren ett förtviflans jämmerrop ljuda ur vidöppna gap.

3. *Yttersta domen* i Paltamo har ursprungligen varit den största väggmålning, Toppelius veterligen utfört. Den har från tunnlivalfvet sträckt sig antagligen ända ned till ingångsdörren i väster. Såsom redan nämndt är (se sid. 143) hafva



Yttersta domen. Väggmålning i Paltamo.

de nedersta, förnämligast sidopartierna blifvit utplånade, obekant när, sannolikt före renoveringen 1851, hvilken lämnat den intressanta målningen för öfrigt ovidrörd — om man frånser några i färgen uppfriskade mantlar.

Kristus intar sin traditionella plats öfverst på målningen. Hans anletsdrag äro ädla och lugna och hans gestalt är manlig, där han med ett blått lifskynke och en vidt fladdrande röd mantel omkring sin nakna kropp sitter i skyn och med den

framsträckta högra handen gör en inbjudande rörelse. I den vänstra håller han en ljusgnistrande krona. På molnen invid honom ligga salighetskronor. Ofvanom honom sväfva som skyar serafhufvuden — man kan urskilja ända till 25 af dem.

Domens väldiga änglar flyga på vackra gråhvita vingar i rymden och blåsa i sina basuner. En af dem slungar blixtar mot de till osalighet dömda. På sidorna ses stora grupper af saliga. Bland dessa kunde de fyra främsta till höger anses vara porträttfigurer, så individuellt framträda de. Ännu andra sådana kunde man tro sig upptäcka bland mängden. Bland de öfriga märker man Moses med lagens taflor — han förekommer också på »Yttersta domen» i Haukipudas — äfvensom en samling nakna gestalter i tillbedjande ställningar.

I midtpartiet sitta äfven här på molnens bäddar — likasom på stafflibilden i Pielavesi — små barn, hvilka här leka med palmkvistar och lifsens kronor. Några af dem betrakta med stora ögon hvad som tilldrar sig i helvetet, medan de andra hviska sinsemellan och peka upp mot höjden och Kristus. Denna lilla grupp af lugna, oskyldiga barn midt i den föreställda slutakten af mänsklighetens stora drama verkar rörande och mycket älskligt. [1]

Strax nedanom barngruppen börja rök och eldslågor från afgrunden fylla nedre delen af målningen, hvaraf midtpartiet skjuter nedåt betydligt lägre än resterna af de delvis utplånade sidopartierna. Af de alster af Toppelii kraftiga, naturfriska fantasi, hvilka man tolererat såsom mindre skrämmande, kan man sluta till, att de uppskakande scenerna varit foster af en inbillningskraft, hvilken i rikedom och styrka väl ej haft sin like inom våra landamären.

Hufvudgruppen: skökan på vilddjuret är troget och ganska tamt framställd i enlighet med den i kap. 17 i Uppenbarelseboken omtalade krassa visionen, många gånger ännu mer brutalt afbildad i äldre biblar. Man ser den stora staden Babylon,

---

[1] Det är påtagligen denna barngrupp på målningen i Paltamo som Sara Wacklin roat sig med att förflytta till Haukipudas såsom änglar, hvilka på den yttersta dagen dansa polska och skratta åt Belzebub och hans finkelglas. Hon hade något »amerikanskt» i sig, den goda Sasa Wacklin, såsom hon i förtroligt tal benämndes i Uleåborg.

»som rike hafver öfver jordens konungar.» Det väldiga odjuret, som reser sig på bakbenen, har sju halsar, hvarje uppbärande ett krönt mänskligt hufvud, af hvilka flera än ett individualiseradt af Toppelius till något slags porträttlikhet. Kvinnan, en yppig figur, sitter på vilddjurets rygg och har gjort stor toalett. Hon bär blå kjol och utanpå den en polonäs med det ej mycket urringade lifvet pärlbesatt. Det blonda, måttligt uppsatta håret prydes af en liten krona med instucken plym och halsen af ett pärlband i två hvarf.[1] Hon håller i handen en prydlig »kalk», enligt bibeln, »full af styggelse och sitt boleris



Detalj från *Yttersta domen*. Paltamo.

orenlighet.» »Och på hennes panna var skrifvet ett namn: Hemlighet», fortsätter visionären Johannes, hvars tankegång artisten kanske sökt följa, i det han gifvit kvinnans ögon en sned blick och sminkat hennes läppar röda. Det måste lämnas oafgjordt, om äfven hennes utseende skulle erinra om någon, af Toppelius icke-ärad samtida, men nog står hon ensam för sig bland målarens många kvinnliga typer.

Toppelius har, åtminstone på det område af helvetet, hvilket numera är synligt, icke — såsom fallet är på Pielavesi taflan — upprört åskådaren medels de fördömdas skräckinjagande skrik och tandagnisslan. Han har här lagt an på deras syn-

[1] Denna kostym närmar sig så mycket den 1778 införda »svenska dräkten», att den okända uppkomsttiden af denna målning skulle, med aktgifvande af modernas uleåborgska horisont, utan större felräkning kunna noteras till början af 1780-talet, således något senare än »Yttersta domens» i Haukipudas utförande.

sinne, i det hans fantasi med otrolig lätthet skapat de vidunderligaste missfoster af djäflar, människor och djur, hvilkas blickar och rörelser uttrycka list eller rå styrka och städse ohyggliga passioner. Där är en flygfisk, som spyr eld och hör till det otäckaste man kan få se; här en annan fisk och en uggla med människohufvuden. Där springer en långbent fågel för pinkära lifvet efter sitt offer, och här yfves i sin gemena nakenhet en »naispiru», som bilden här benämnes, en vederstygglig vaxgul käring med borstbetäckta och behornade bröstvårtor och glesa tänder, som skramla i hennes vidöppna mun o. s. v. Otvifvelaktigt porträttlycke har en äldre manlig djäfvul med korta horn, hvilken håller i de utbredda benen på en kvinna, som han sänker i den brinnande svafvelpölen. Intet af vidundren på Paltamomålningen går dock upp i rysvärdhet mot det ofvanför omtalade blodsugande benranglet på helvetesscenen i Haukipudas. På Paltamo-bilden ses, jämförelsevis, ej många fördömda människor; ormar och eldslågor upptaga största delen af utrymmet.



Detalj från *Yttersta domen*.
Paltamo.

BILAGOR OCH ANMÄRKNINGAR.

Stamtafla öfver släkten TOPPELIUS.

Jakob (Larsson Toppila?) köpman, f. omkr. 1620.

Mikael, tullskrifvare * 1650 † 1698. — Jakob, skeppare * 1652.

Mikael *Toppelius*, tullvisitator * omkr. 1676. Gift med *Maria Zebulon* † 1765. — Jakob *Toppelius*, köpman † 1736. — Margareta † som ung 1714?

Jakob, arbetare. — Kristofer, tullförv. * 1703 † 1760. g. m. Margareta *Lithovius* * 1695 † 1782. — Johannes, porslinsgjutare i Stockholm. — Kristina, g. *Gardberg*. — Margareta, g. *Söderberg* i Stockholm. — Beata, g. *Weisse*.

Mikael, prost * 1751 † 1810. — Petrus, skräddare — Zakris, köpman * 1733 † 1782. — *Michael, kyrkomålare* * 1734 † 1821 gift med *Maria Magd. Ocklavits*. — Gabriel död som barn. — Kristofer, tullnär * 1737. — Susanna Maria — och Margareta, den ena af dem gift med kapten *Norlin* i Sverige.

Jak. Alex., kyrkoh. * 1781 † 1836. — Henr. Kristofer, krigare * 1789. — Joh. Petrus, krigare * 1794. — Mikael, köpm. * 1773 † 1808. — Kristof., köpm. * 1776 † 1809. — Zakris, skomakareålderman * 1769 † 1838.

Jakob Fredr., vicelandtmät. * 1806 † 1847. — Zakris, sockneadjunkt * 1798 † 1868. — Gustaf, skomakare * 1806 † 1872.

Karl Mikael * 1765 † 1827. — Joh. Gabriel, kapellan, * 1767 † 1808, gift med Anna Krist. *Forsman*. — *Zakris Topelius*, Prov. läkare, * 1781 † 1831, gift m. Kat. Sofia *Calamnius*. — Gustaf, stadsläk., professor, * 1786 † 1864. Gift med Maria *Calamnius*. — Sex döttrar och en son, af hvilka fyra döttrar dogo ogifta och till åren komna, de öfriga i späd ålder. — Gustaf, stadsfiskal, * 1849. — Johan Zakris, auditör, * 1851 † 1885. — Lydia Johanna, folkskolelärarinna, * 1843.

Frans Mikael, brukspredikant * 1801 † 1836. — Zakris, stadsråd, * 1818 † 1898. — Gust. Viktor, gen. major, * 1825. — Oskar Aug., lektor * 1828 † 1904. — Zakarias, provisor, * 1844. — Lydia Elisabet, folkskolelärarinna * 1848. — Aina Katarina, folkskolelärarinna * 1851.

Joh. Nataniel, prov. läkare, * 1835. — Gustaf Fredrik, kapten, * 1861 † 1901. — Herman Oskar Torsten, kontorist, * 1870.

Ernst, med. kand., * 1819 † 1891. — Vilhelm Joh. Fredr. kaptenlöjtnant, * 1814 † 1850. — Leopold Ludvig, kontreamiral * 1821 † 1890. — Alexander, löjtn., * 1822 † 1867. — Fredrik, verkl. statsråd, * 1828 † 1891. — Paul Karl, kontreamiral, * 1826 † 1900.

Julia Alina Sofia, blomstermålarinna, * 1852. — Georg Alexander Leopold, hofråd. * 1856. — Wladimir Teodor, kapt. * 1858. — Nikolai, student, * 1861 † 1883.

Karl Gust. Mikael, apotekare, * 1860. — Elin Maria, lärarinna i barnträdgård, * 1863. — Arnold Werner, läkare, * 1866. — Wilhelm Waldemar, v. häradshöfding, * 1868.

Michael Toppelii af honom själf uppgjorda Vandringslistor.

I.

Min vandrings lista. 1748 vid åren afreste iag med min dräng Samuel Girs hemma från Idensalmi till Idensalmi Probsten Helsingius och där blef jag wäl emottagen och stadnade wid målningsarbete med Bildmålningar, som ännu förwaras i Idensalmi moderkyrcka. Sedan blef jag recommenderad genom Herr Probsten Helsingius till Stockholm huus då varande Kongl. hofmålaren Herr Johan Pach till widare förkofran i konstmål. och ritningar 1751 efter den stora Eldbrand i Stockholm på norr och söder. Jag blef hos min afledna Farbroder Johan Toppelius och stundom hoos min Faster Margareta Toppelius [och] hennes man Söderberg konungens Färjekarl på Tyska boten, wilken war mera bekant med Herr Joh: Pach, där jag med egen kåst a 3 styfver om dagen lefde i Stockholm frisk och sund och med andra lärgåssar feck arbeta i Kongl. slättet med mera. Sedan om hösten 1752 hade jag låf at till winter resa till Finland hem med min broder Zachris Toppeljus sent om hösten på nya lilla scheppet Ijo Probstinnan och handelsman Anders Björckholm tillhörig och led skepsbråt på Pyhäjoki åmynne där hela skeppet förlorades.

II.

Min vandrings lista.

1748 vid pas målade åtskilliga målningar i Idensalmi moderkyrkan (till Probsten Helsingius) och sedan till Stockhålm med mera.

An: 1751 åm sommaren reste jag på Wacklins schep Gamla Maija kallad till Stockholm och blef antagen till malareläran huus Kongl. Hofin[ten]denten och hofmålaren Herr Joh: Pachie.

1752 om hösten afreste hem till Uleåborg och led schiepsbrådt vid Pyhäjoki åmynne. Nästa såmmar derpå åter till Stockholm igen — åch åter hem. Sedan reste jag till Kemi att

Nom. 1. måla Klåckstapelen som var nyss färdig blefwen af Byggmestaren Zachris Bonge [i] Probst Ervasts tid.

» 2. 1753. Målning på Ijo klåckstapel. (Blef gift de åren) i Idmans tid. I den tid blef gift.

» 3. Uleåborgs Klåckstapel blef öfver målad i Kiörkherr Juneli och Probsten Wigeli tid. N3 samt taket i Kikovi tid.

» 4. Idensalmi sockens Klåckstapel jemte en hoper målningar i Kyrkan i Probsten Helsingi tid.

» 5. På Leppä virda Predikostoln med mera.

» 6. Pielavesi Kyrcka Predikostolen jemte alttare taflan i Kappelan Kostians och Probsten Fårselii tid dito.

» 7. Kii(u)ruvesi. Predikostol med mera i Pastor Lyras tid.

» 8. Kuopio Predikostol i Körckher Porthans tid med mera.

» 9. Blef jag kallad af Probsten Krogius till Piexamäki Kyrk mål: och Conterfait mål: en hoper med mera.

» 10. Carlö Klåckstapel d:o och i Kyrckian Predikostolen med mera.

» 11. Lumijoki klåckstapel och i Kyrkan med mer i tvänne tider särskilta.

» 12. Kembele kyrkan och klåckstapelen. Sammaledes i Uleåsalön Predikostoln, Klåckstapel.

» 13. Törnava klåckstaplen.

» 14. Sijkajoki muder Kyrkan i Probst: Ravanders tid.

» 15. Pijppola Predikostolen med mera.

» 16. Pulckila dito dito.

» 17. Fratzila Predikostolen med alttareväggen.

» 18. Salòn Klåckstapel med Predikostol: m:

» 19. Kallad till Kijdes församling [i] Probsten Winters tid.

» 20. Dito af Gabriel Walenius till Kides Körkan[s] hela m.

» 21. till Ilmåla Kyrkmål. af Probst: Haneljus.

Nom. 22. till Kauhajoki } [i] vise Pastoren Joh. Gabriel Toppeli tid.
» 23. till Jalasjärvi }
» 24. till Ylicannus.
» 25. till Toholamppi [? möjl. Tohmajärvi] af Tohmajervi Befalningsm. Gabr. Walenius.
» 26. till Låhtea.
» 27. Idensalmi Kläckstapel jemte Predikostol.
» 28. Haukipudas Kyrka och Kläckstapel 2:ne resor.
» 29. Kimingi Kyrk. Predikostol i neder Kimingi.
» 30. Pudasjervi Kläckstapel.
» 31. Har jag 1752 arbetadt med förgylning i Kongl. Slåts kyrkan med marmorering och förgyldning på Predikostolen.

NB. Besökt stora Koppar grufvan i Fahlund nedersta båten. Dito Salbergs silfver gruffan i yttersta båten med mera och warit befulmächtigad för Innattivara Koppar Bruket.

Bref från Michael Toppelius till hans son provincialläkaren dr Zakris Topelius 1807—1820.

Med hänvisning till hvad i företalet och för öfrigt i förra delen af denna skrift är sagdt om dessa bref, meddelas de här in extenso, efter verkställd, ytterst lätt korrigering af brefskrifvarens svenska ortografi samt äfven i fråga om det för vid pass ett sekel tillbaka använda skrifsättet i finskan. De metriska partierna på det sistsagda språket äro här ej sammanskrifna såsom i originalbrefven, utan särdelade för att lättare falla läsaren i ögonen. De ord, som för sammanhangets skull någon gång tillsatts eller såsom svårlästa varit i behof af försök till uttydning, äro inneslutna inom klammer. Fullkomligt oläsliga ställen anmärkas medels streck.

1. *Uleåborg d. 15 decembr. 1807.*

Bästa son, älskade Zakris!!!

Jag och de mina ha haft den hugnaden att inhändiga [dina bref] af den 17 nov. senast samt från Kråksund förut. Wi äro, Gudi äran, vid hälsan, endast jag besväras af rosen i ansiktet. Reformen har likasom förbytt sig till ros. — Professor Ståhl ordinerade 1 skedblad kremotartar hvar morgon och senapsdeg under fotsålan. — Lilla Gust. är frisk och hästen äfvenså. Wi ha fått välbärgadt hö hem, 7 lass af egen äng, samt köpt 4 skrindor — af pastor Wijkar 1 skrinda — men icke af Ahukainen eller Olilla gästgifvaren.

Härjämte följer Joh. Gabr:s bref, som hit kom efter din afresa. Gud hjälpe honom till hälsan! Gif honom bästa råd. Nu vet jag icke något om honom och har icke bekommit underrättelse ifrån Ilmola på lång tid. Kära son, om din tid tillåter att skrifva, innan afresan sker till Lund, så låt oss få veta därifrån och huru Gustaf mår. Wi ha icke hört af honom. Gud låte honom vara vid hälsan!

Bästa Zakris, om Gud hjälper dig tillbaka ifrån den långa resan, önskade jag få beställdt eller köpt eller på kredit en 60:kanns järngryta, väl gjuten, med eller utan bröst, lika hög som bred samt rör vid bottnens sida att tappa drank och vatten ifrån grytan; att med första fartyg hemföras. Detta är mödan värdt och skall betalas jämnt. Om pengar räcker, vore nödigt få ett p. engelskt blyhvitt — här kostar det 16 sk. ℔. God sorts berlinerblått och ljus ockra vore ock af nöden. Denna tiden är jag utan kontanter.

Emellertid önskar jag försynens nådiga vård om dig! Med kärligaste hälsningar framlefver min kära sons trogne fader.

Mich. Toppelius.

Kanske att Gust. kommer till Stockholm, så är du så god och lämnar [detta? medföljande?] till honom. Jag tror, att detta må hinna fram. Adieu. I går bekom jag bref af Joh: Gabr: — han har blifvit bättre.

Här har inkommit betyg ifrån Pulkkila Frosterus, så lydande (i afskrifter): Till åtskilliga personer vid denna Pulkkila kapellförsamling, behäftade med venerisk smitta, har provinsial

medici medhjälparen herr Zakris Toppelius på medicinalfondens räkning gifvit fria medikamenter, intygas Pulkkila den 9 juni 1807.

Jac. Frosterus.
Kapellan i Pulkkila.

det andra:

Till fattiga sjuka i den härstädes gångbara smittande febern har provinsial medici medhjälparen hr Zak. Toppelius gratis utdelat läkemedel vid denna Pulkkila församling. Intygas Pulkkila d. 9 juni 1807.

Jac. Frosterus.
Kapellan i Pulkkila.

2. *Uleåborg den 4 martii 1808.*

Min älskade kära son!

Wi hade nöjet att uppbryta kära bref af den 6 febr. ifrån Lund, 17 dagar på vägen hit, äfven ifrån Stockholm af den 30 jan. näml. Norlins. — Landshöfdingen har äfven strax fått sina bref, han bad mig hälsa, då jag skrifver.

Nu vill jag berätta, att vi samteliga äro, Gudi lof, vid hälsan. Rosen i mitt ansikte börjar småningom att torka. I dag hade jag Mangen med hästen till Kempele och bekom en skrinda hö af Ahukainen; förut bekom äfven af gästgifvaren Olilla — — drygare än en skrinda, hvarför jag skall godtgöra för resten.

Här är man i bekymmer och fruktan för ryssarnes anfall, man vill säga, att de vore öfver gränsen i Lovisa och Borgå, men mera fredligt. I magasiner samlas här; bröd bakas också till arméns behof. Rågen kostar 13 rdr tunnan; kornet 9: 32 sk. Assessor Carger skall resa med. Krigsfolket är ännu här. Öfverste Silfverhjelm har afrest åt Helsingfors. Äfven general Klingspor reste i förra veckan genom staden. Unga doktor Carger säges ock resa samma väg. Professor Ståhl vill ock resa till Sverige — alltså blir det tomt på läkare. Vår häst är hos fru Florin och mår godt på kondition. Döden har bortryckt mycket folk i synnerhet i Muhos och Törnävä i Kello. Med längtan och väntan önskar man din återkomst. Gud låte

dig väl må! Låt oss närmare få veta, huru och på hvad tid din kära återresa skall ske. Kristofer är magasins skrifvare.

Greta reser på stund till Siikajoki på några dagar. Det säges, att Joh: Gabr: mår bättre till sin hälsa. Han har skrifvit den 15 jan. Jag väntar bref af honom, ty jag har underrättat honom om eder.

Wåra öden äro i försynens hand. Hon vårde oss svaga! Täällä ollaan liikunnassa ja tuumassa, sekä leivästä että särpymestä ja kruunulle ostetaan mitä saadaan ja kurerit kulkevat. Gud låte dig vara vid hälsan! Joh: Gabr: önskar visst din återkomst genom Ilmola. I går var organisten Blom här och sade, att penningar uppbäres, och han har betalt 1 rdr till din resa. Med kärt nöje förblifver min käre sons förtrogna fader

Mich: Toppelius.

N. B. Dahlgren med en öfverfältläkare och 2:ne underläkare reste härigenom i förledne vecka. De voro bestämde till Finland. — I Stockholm må alla våra öfriga vänner bra, utom fru Hallman; vid sista underrättelsen var hon ganska skral. Om du tror, att ditt bref vid påsktiden kan hinna hit — ty det dröjer vanliga 9 dygn på vägen — så torde det vara bäst att adressera det på Stockholm, emedan jag sannolikt den tiden kommer att inträffa där.

Adieu.

(Adressen var: Till v. provinsial medicus herr Zacharias Toppelius i Lund).

3. *Uleåborg den 25 aprilis 1808.*

För några veckor sedan skref jag till dig och lämnade brefvet till professor Ståhl att med honom få brefvet fram till dig eller till Gustaf, ty han sade sig vara resfärdig till Sverige, men han åtrade sig och blef kvar och lofvade med posten skicka det dit.

Lisette bekom det kärkomna af den 1 apr., hvaraf jag finner, att mina 2:ne bref icke kommit fram. Nu ville jag till underrättelse nämna, att vi äro vid hälsan, men i förväntan på

afgörandet af vårt öde eller segern inom kort tid, ty slagfältet tyckes blifva vid Temmesbron i Limingo, där arméerna troligen taga ihop. Bataljer ha träffat vara i Siikajoki och Pyhäjoki förut, långfredagen i Pyhäjoki och andra dag påsk i Siikajoki, där bittida på morgonen början skedde med första kanonkulan, som gick genom prostens byggning, där ryska generalen skulle frukostera, hvilken genast flydde därifrån, och salvorna började kontinuera. Kyrkan sköts i kras med mera, och fienden blef tillbakaslagen. Dödade blefvo 2 à 300, fångna 250, där omkring, dessutom blesserade 30 eller 38. Fångarne blefvo i går till Sverige afförda med eskort.

Matvarorna stiga högt. Råg 15 rd. tunnan, i proportion allt annat.

Mat och fourage drages hvar dag till Limingo, där högkvarteret är. I Frantsila är ock postering, kanoner sägas vara planterade på kyrkbacken med mera.

Fienden torde draga sin stora armé tillsammans att rycka fram med sin styrka. Nya kompanier rekryteras immerfort af våra finnar. Manskapet är ungt och frodigt och har nit om fäderneslandet. De yttra sig vilja hämnas på fienden, endast officerarne låta dem framrusa.

Wi ha haft inkvartering, först 4 man, sedan 10 dito, 3 underofficerare, en lieutenant Hoffstedt ifrån Torneå, hvilken legat sjuk 14 dagar. Den 19 kom assessor Fohre, en beskedlig läkare; har två underläkare, men icke i kvarter hos oss.

I Pulkkila säges fienden vara. Den andra truppen har genom Wasa och andra städer till Brahestad marscherat.

Söta söner, Gud låte eder ännu lyckligen och väl hem anlända. Min och vår hjärteliga önskan vore också denna; adieu.

Jag hörde berättas i dag, att ryssarne gjort försök att bestorma Sveaborg, sedan genom löfte om 60 tunnor guld, om portarne skulle öppnas. Sedan ryssen trodde sig vara säker och kom närmare på isen, då portarne voro öppnade eller stodo en tid öppna, så marscherade fienden med musik, men då de kommo på skotthåll gafs eld, så att 15 tusen skulle hafva stupat. Således berättas — men fordras bekräftelse. Bedröfliga tider. Försynens milda nåd förskone oss till lif och lem i denna usla världen. Döden blänker för våra ögon alla dar.

Wi ha haft ganska kall vårtid. Gatorna börja litet smälta af snö. Föret försämras ändteligen.

Här är stor brist på tobak. Socker: 1 rd.; kaffe: 1 rd. à 4 plåtar. Tusendetals folk af allmoge och krigsfolk i rörelse. Brännvin en kanna: 4 à 5 plåtar. Önskeligt vore, ja, högst nödigt att ifrån Sverige få spannmål, annars dör allt folket i hunger i år och nästa år, ty om man får åkrarne sådda, så torde krigare, häst och folk nedtrampa [grödan], och så följer otvifvelaktigt döden. Svält afhöres af de flesta lands-åboer, Gudi vare ära, som hittills hulpit. Han är allsmäktig att förese oss härefter, om vi af allt hjärta älska och vörda Hans heliga regering här i världen.

Framlefver med hjärtelig ömhet och välvilja kära Sons *bästa* Z:

förtrogna.

Om Joh. Gabr. veta vi icke vidare än att han varit illamående, och att Wästi-Haneles — kyrkoherden än är i civil arrest. — Lieutenant Borgeman har varit hos oss och torparen Abraham, som är soldat. Äfven öfverstelieutenant Meurman är i näjden. Adieu. Gud låte dig väl må.

Landshöfdingen har fått sina bref. Här äro många skjul för sjuka och blesserade [?] här är sjukhus och många andra ställen.

27 apr. Nu fördes stora metallkanoner ifrån löten åt Torneå. Herren Gud af nåde hjälpe oss. Bed för oss och för dig. Herren hörer sina barns suckar, om de gå af troget hjärta! Om det är möjligt, så skrif ännu en gång. Ryssarne äro, kan tro, ifrån Åbo till Siikajoki. Förposterna hafva [synts] vid Korinkanta, hör jag sägas. Man posterar på flera håll, på Salo-udden, i Kello med mera.

I går afffördes — — metallkanoner till Haaras dito är — — — — 6 pundiga ligga på löten, utom på torget järnkanoner. — Kristoffer är magasinsskrifvare och »Blomma» med. Hästar gripas med våld af dragonerna till transporter. Wi ha hemma vår. Många hästar af allmogens skola ligga vid vägarne. — — såldes på auktion för några riksdaler stycket. Egarna hafva bortflytt.

Söta du, skrif åt Gustaf om oss, ty jag vet icke, om han är mera i Upsala eller ej. Kanske att posterna stanna — när ryska väldet stiger in, om Gud så behagar.

4. *Uleåborg d. 14 sept. 1808.*

Min älskade käre son, min gulle Zakris, Gud låte dig må väl!!!

Dina kärkomna bref hafva till vår tröst riktigt kommit; det sista ifrån Stockholm af den 15 aug. sistl. och förut från Furusund på Galeasen v. Höpken jämte penningarna 50 Rd. och sedermera 2:ne reverser. För dessa goda välgärningar aflägger jag hjärtelig tack samt önskar och beder den Högstes nådiga åtanka att vakande vara öfver dina vägar till önskeligt mål! Hvad oss angår, så äro vi friska och arbetande. Herr landshöfdingen har ofta efterfrågat, huru snart du skulle hemkomma. Han ligger sjuk. Här äro 2:ne ryske doktorer, som sköter stadens sjukor, och gamla assessor Carger — den unge Carger är till Kuopio armén. Önskeligt vore om Försynen — — — ville leda dig hit på hemorten med lif och hälsa! Ju förr ju bättre. Nog är här göra. Kyrkklockorna ringa hvar dag. Lagman Holmberg är ock i evig hvila. För par månader dog Michel T[oppelius].

Jag har icke vetat, hvart jag skulle adressera brefven — nu skall jag efter anvisning göra det till herr Grip i Stockholm. Lill' Gust. Petterson är hos kronomagasins föreståndaren sekter Synnerberg. Han har bestått nya kläder åt honom. Förut, i vår somras så tog assessor Fohre honom, men han rymde ifrån Brahestad ifrån sin herre, för det denne ville aga honom till folk. Annars är han af lömskt sinne — otacksamt ämne. — Gustafs mor skref mig till om honom, jämte det hon begärde honom hem till sig. Jag gaf brefvet åt honom och åtvarnade honom att skrifva äfven till sin förra husbond. Joh: G: torde vara i Herrans hvilo. Afskedsbref skref han till oss med allra ömmaste ordalag. Mitt hjärta är så tungt af sorg och saknad af hans ljufva umgänge. Gud låte honom få hvila i fröjde-

boningar i Guds rike — där vi må omfamna hvarandra i glädjen! Af den 18 aug [?].

Greta beder, om tillfälle och råd vore, att få ärter med skepp hem. Jag har ånyo murat Karja köksspiseln, men saknar murgryta af 60 kanns rymd, som förr blef lofvad af dig — men nu ömt att omnämna. Emellertid har jag insatt gamla grytan till vintern. Gud har välsignat vårt Kankapelto med härligt korn, som nu i går blef skuret. På Tihinen hade vi litet råg. Här kostar rågen 15 à 16 rd. tunnan. På åkrar har det väl växt, annars dyr tid.

Gustaf har ock varit ganska beskedlig och skrifvit ifrån Stockholm, samma tid som ifrån Furusund, och skickat kaffe och sirap. Gud beskydde honom på hans resa! Jag väntar äfven bref!

Joh: Gabr: har ock flytt till skogstorpet med sina små barn och hustru — och mått allt värre efter det 3:ne döttrar efter hvarann som blomster hafva dött i rödsot. Om han än lefver eller är död, veta vi icke. Jag lefver i fruktan. — Ryssar hafva grymmeligen framfarit i Kauhajoki, mördat den gode Gustaf Inberg, brännt upp stora Knuutila — som fången bortfört gamle Inberg, dito Alcenius med mera i Wasa. Vår Herre Gud förskone oss arme! Gud styrke vår konung och armé! Fienden hotar, det är Guds ris för landsens synder! Din sörjande fader

M: T:

Olis paljon sanomista vaan ei tohdikkaan kaikkia kirjoittaa. Hevonen ja kääsit ovat vielä tallella, ovat olleet vaarassa pois otettaa. Minä rukoilin maaherraa, joka sitten sinun tähtesi, niin paljon kuin mahdollista oli, säilytti. — Voita tulee Savosta vielä ja maksaa 5 riksiä enää leiviskä. Joh. Franzén on kräämäkatupuodissa. En Björkrothia minä vielä ole saanut käsihini. Pelko on venäläisistä täällä. Suuri Jumala sinua siunatkoon!

[Adressen var: Till uppbörds läkaren vid arméns flotta Herr Zachris Toppelius. På Galeren von Höpken. Om egaren till detta skulle vara i Stockholm bedes om rekom.]

5. *Uleåborg d. 19 januari 1809.*

Mina älskade kära söner, Gud låte eder må väl!!!

Jag hade bref af Gustaf ifrån Stockholm i höst, utan datum det senaste. Med innerlig fägnad genomlästes de af våra flickor. Nu är en lång tid sedan förliden. Hoppas att erhålla än närmare om eder lifsbärgning och hvarest varelsen kunde nu för tiden vara. Posti ei nyt enää saa kulkea Stockholmiin. Wi lefva ännu. Joh: Gabr: är afsomnad i sin Herres och vår nådige frälsares vård! och är efter sin ordination med sina älskade saknade 3:ne döttrar i en grop lagd, hvilka inom 2:ne veckor förut aflidne voro. — Fru Borgeman kom hit för 14 dagar sedan att uppsöka sin älskade lieutenant, som legat länge sjuk hos Forsman här i staden, och nu äro afresta till Ilmola.

Här är ganska dyr tid efter bröd, man får icke för pengar. Min och fleres rågbrodd äro ännu bara för boskap och vilddjur. De äro uppbrända både staketet med mera. Tvenne rior för oss uppbrutna och en lada. En död häst ligger i rian, och halmen är bortförd dels af egne, dels af ryssar.

Bästa söner, jag vet, att ni älskar oss. Låt oss ock få veta, hvarest I ären. Dödsens lie tar bort så mycket folk, både unga och gamla här i landet. Det vore vidlyftigt att omnämna — inom kort tid afledo 5 rådmän. Wi skulle önska, att än en gång få er hit, om Försynens vilja vore så af nåde! Kyllä täällä olis työtä ja förtjänstiä.

Gustaf Petterson är hos oss i mat och passar upp herr Joh. Frantzén i krambodan och mår väl. Hälsa hans mor. — Mina ögon skulle behöfva glasögon. Om jag kunde på något vis erhålla sådana, som vore åt en gubbe af 75 års ålder passande, vore det en god sak. Herr lagman Unonius skall afresa härifrån i dag — få se, om jag får dessa rader med öfver Kemigräns. Gud gifve friden! Tusende hälsningar med detta.

Mina älskade söner — om endera skulle erhålla detta vore väl. Förblifv. eder förtrogna fader.

M: Toppelius.

6. *Uleåborg d. 2 oct: 1809 om natten.*

Min kära älskade son!!!

Med hjärtelig längtan väntar jag underrättelse om mina käraste söner — —, om de lefva eller om de äro afsomnade, som ock kunnat ske i dessa bedröfliga tider. — Min söta Zakris, skrif mig till, om du är vid lif. Jag vet, att du är så goder, och Gustaf ock, om han är vid lifvet. — Jag skulle längta eder hem, om det kunde vara möjligt. I hafven förvärfvat nog kunskaper, nödiga att kunna lefva här den förgängliga korta tiden, utan att ytterligare våga på denna förgängeliga banan — världenes haf.

Ett bref af den 24 jan. 1808 ifrån Stockholm gladde mig och de öfriga. Ack, om jag än finge taga eder i mina armar, hvad jag vore tillfreds och glad — men nu är allt utan hopp! Här är ganska dyr tid. Rublar cirkulera ymnigt, tjufverier begås ovanligt. — Pellon aidat on meiltä varastettu ja poltettu ja muilta kanssa läheltä kaupunkia.

Söta du, hälsa min käraste — svåger Elias Norlin Capt: jag bekom hans ärade bref af innehåll att höra efter om en ung fänrik Andersson, dess släkting, hvilken icke här varit — ej heller har jag kunnat skrifva därom. Gust. Petterson är i vår mat och står i kramboden hos Joh. Frantzen hemma, mår väl. Frantzen är nu på andra året i vår krambod. Här är många marketentare i flere bodar. — Min kära svärdotter An: Kristina längtar få veta, om ni lefver. Joh: Gab. sofver i frid med sina 3:ne döttrar i en grop. Gud låte ock oss hädanskiljas i lika frid, när vårt lif utslocknar!

Mina älskelige söners älskande fader M: Toppelius.

1 kanna linolja kostar 6 rd. och finns icke. Terpentin finnes icke en fingerborg. 1 L℔ smör 4 rd., dito talg 4 rd. Rågen har kostat 30 rd., nu för 20 rd. 1 L℔ hö 16 sk. och mer. Här är brist på sirap — många andra behofver. Kära sons goda häst bortstals under höbärgningstiden från stadsbete inom ett dygn och fås ej veta, hvar den är. Jag gick till Limingo att söka, men hade icke lyckan att ernå.

Wi samteligen äro vid hälsan och önska, att detta må träffa dig vid välmåga. Gud uppehålle eder, mina älskade söner,

om I ären till. Wi måste nu vara det, vi icke velat vara. Himlen förjage fienden. War hälsad!!!

[Adress: Medicine doktoren Herr Zacharias Toppelius i Stockholm.]

7. *Uleåborg den 10 oct. 1809.*

Min käraste son!!!

Med mycken längtan väntar jag att höra af dig och äfven af Gustaf, om ni lefver eller icke i detta förgängeliga lifvet. Jag har skrifvit flera bref, men dessa tider äro osäkra; för några dar sedan ett litet bref med källarmästaren Öberg, hvilken tänkte fälas eller med sitt skepp till Stockholm. För handlanderne är det osäkert att komma fram för sjökapare med mera. Det förkunnades fred i kyrkan förleden söndag, men hurudan den är, veta vi icke eller huru länge den må vara.

Grannas Höckert sade sig resa till Stockholm, hvarför jag nu skrifver detta. Gud låte eder må väl! Jag och dina syskon äro vid hälsan, Gudi lof; önskar detsamma af den, som har lifvet i sitt våld!

I höbärgningstiden bortstals din goda häst från stadens strand, och jag sökte genom Limingo och Temmes och sådde lysningar omkring. Omsider i förgår söndags afton kom en bonde med hästen i godt hull till vår stora glädje. Gustaf Petterson står i vår handelsboda hos herr Joh. Franzen, som bor nu på andra året där. Kristofer är gift med Orres dotter och eger Tervo Toppels gård och har byggt en ny byggning. Den 7 oct. kristnades en liten dotter åt honom. För lång tid sedan fingo vi bref från Ilmola af Anna Kristina, hvilken längtar storligen att få veta om eder båda. Hon är visst bedröfvad med sin kärenda son — de 3:ne barnen ligga med fadern i en grop. Om ni lefva, så låt dem veta af eder, det vore dem en glädje. Jag hade gärna rest dit, men både häst och allt annat förhindrade. Här sker stölder rätt ofta, gärdesgården klareras om nätter och dagar. Vår Tihisenpelto är i linda. Endast gamla rian är kvar. Orikaari är sådd med råg till nästa år.

Framlefver med hjärtelig hälsning och önskan till allt godt af Gudi! Den allsmäktige uppehålle och bevare eder för allt obehagligt! Förblifver min kärälskade sons förtrogne fader

Mich. Toppelius.

Oi jospa vielä kerran saisin nähdä teitä minun rakkahia poikasiani! Janne Gabr. on pois

Ei täällä ole olevata pysyvätä
tässä turhassa tilassa,
etsi muuta elantota, olentota
pyri taivahan taloon
siell' on ilo rikkahampi, runsahampi
siell' on ilo loppumatta etc.

Hälsar min käraste herr svåger kapt. Norlin: jag har fått hans bref af den 10 marti 1809, men att svara därpå har varit omöjligt i dessa tider. Wi måste sjunga Ruski visan. — Regementspastor Wegelius är nu vår goda prost. Elfving vald till kappelan. En ny landshöfding berömmes. Kamrer T -- — är rest till Åbo att vara viktig embetsman. Adieu!

[Adressen: Medicine doktoren Högädle herr Zacharias Toppelius i Stockholm.]

8. *Uleåborg d. 27 februarii 1810.*

Bäste Zakris.

Att mina älskade kära söner lefva än! att Högtlofvade Försynens milda hand bevarat mina käraste i världen för olycka till kropp och lif i dessa vådeliga tider, dem jag tänkt med allone vara borta. Wredes moln hafva betäckt våra länder med hotande undergång, men Gudi vare evig ära, som oss bibehållit intill denna dag! I går afton hade vi förnyad glädje: brefbäraren Wänman inlämnade 2:ne bref från Stockholm, utom de förra, det ena dateradt d. 25 dec., och det andra d. 12 dec. förlidet år.

Först aflägger jag min hjärteliga tacksägelse för glasögonen, som äro de bästa af dem jag har; varorna, nämligen socker,

kaffe, porter, äro riktigt framkomna. Hvad färgerna angår, så äro de orörda tillsvidare i brist på linolja, som jag måste köpa för 6 rd. kannan, terpentin 16 sk. för en jumfru eller 32 plåtar kannan. Hvad den beställning angår, som jag anmodade J. Wijkman om, betalte jag genast 5 rd. 16 sk., som stod på räkningen kvitteradt, af den 27 nov. 1809. Jag mente, att han med sina egna pengar betalt. I förleden höst, då vi undfingo de omnämnda varorna, så sökte vi efter en ny vargskinnspäls hos Hortulan; den var fullkomligt stor att genast afskickas och det genom natten med Hataja till[1] — och var insydd i en ny[1] — säck och tillika bref, som Kristofer skref. Detta lämnades till handelsman Homen, och[1] — — på säcken skref jag: Till doktor Zakris Toppelius i Stockholm. Men bedröfvelig händelse: en stark storm, hvars like sällan händer; efter par veckor dref skeppet på Karlö strand med folk och godset, så att ej lif, utan några döda kroppar hittades och de flesta voro blandade med issörja. — Hvad, som än kan hittas i nästa sommar.... Ståhle, Salander, Hedman, Hofrensson, Celsius, som varit [på] skeppet med mera äro allt borta.

Kristoffer dog d. 1 jan. 1810. En liten dotter lefver hans.

Nu vill jag nämna min kära sons begäran att öfver hafvet sända bräder; men det ser ut, att våra Stockholms resande ogärna antaga expeditioner, knappt nog bref, utan resa bort i stillhet lönligen, som skett med flera. Zakris Frantzen afreste, jag såg honom i portgången och visste icke, hvartåt det skulle bära af. Posten har ock varit osäker. Wi lefva i mörker.

Jag skall höra efter hvad trätolften kostar och om det vore görligt att få transport härifrån till Stockholm och skall låta veta om den saken framdeles, om jag kan få bref dit.

Hvad förmånligt arbete beträffar, så är nu allt kaikki loppu. Wåra åkrar äro nu utan gärdsel, på Tihisenåkern är icke en enda stör; allt bortroffadt jämte lilla ladans tak och dörr söndrade. Rågbrodden uppbetad och halmen bortstulen. Öfriga rior och lador sönderslagna, dörrlås och gångjärn stulna. Endast i Orikaari åkern är råg sådd. Ifrån vår äng bortstals den bästa höstacken med mera. Tiggeri hvar dag. Fader- och moder-

[1] Svårlästa ord.

lösa barn vandra tjockt omkring i staden. Dyr tid och svält tvingar den fattiga allmogen nu för tiden. Somliga blifva rika... Rågtunnan kostar 18 à 20 rd., smör 4 rd., hö 10, 12 à 20 rd., ett lass ved, en 3;dje dels famn eller litet lass 2 rd. Alla plackor [plank? plankor?] omkring staden uppbrända för fattiga inbyggare, blott tullporten står kvar. Man ser med kikare på afstånd gärdesgårdar. Skogen är aflägsen.

De försända varorna äro till en del sålda, men större delen väntar på priserna. Gud välsigne dig, som så väl gjort till att lindra dessa tiders vedermöda. Jag må väl vara nöjd och tröstad, att Herren Gud skänkt mig så goda söner, som hafva omsorg om allt väl! Lisette med de andra flickorna hafva den egendomen om händer. Får se, huru de kunna hushålla.

Jag undfick bref af min kusin, kontraktsprosten Mich. Toppelius på Tokowa. Han låter hälsa och lofvar komma i vinter hit. Han är ledamot af kejserl. ekonomiska sällskapet i Petersburg. Hans äldste son Jakob Alexander är kyrkoherde vid tyska församlingen i Kronstadt. Hans mågar 2:ne doktorer, professorer med mera.

Min kära son lofvar att ännu vara till hjälp. Vår brännvinsredskap, näml. slangen, som måtte vara felaktig, ty intet godt brännvin har jag hela vintern fått smaka. Om så vore, att man kunde få byta med gammalt koppar och få nya släta koppar pösor[?] i ställe. Vi saknar också en järngryta med rör i sidan, om det vore möjligt att i nästa sommartid få den hit. Piparna bör vara af stadigt koppar med slag lodlöda af 2 1/2 alns längd. Man skulle nu förtjäna mera med brännvinshandtering än annars, också för drankens nytta i denna dyra hötiden: ett lispund hö kostar 24 sk., minst 16 sk.; det drar om året.

Ännu ett bekymmer må jag omnämna. Våra fönsterglas tarfva ofta reparation, dels söndras de af storm, dels af människor. Svårligen skär jag med flinta glas, men hade jag demantsten att skära med, så kunde jag spara många plåtar utan att gifva åt glasmästare med mera. Om så vore, att kära son hade tillfälle och lyckan att träffa på auktioner sådant, vore det en kostelig sak. Jag vill med all välvilja skaffa den betald, endast den vore duglig. Hvad färger angår har jag till lång tid — undantaget mönja, cinober, mengel och linolja.

Din kära svägerska Anna Kristina med sin Frans Mickel längtar få höra af sina kära svågrar, huru de må! Jag har hört talas om, att mag. Granlund tänkt fria till henne, som nu torde ha lägenhet.

Jos Jumala rauhaa lainaisi ja terveyttä, vielä minä joukun kirkkoa kaunistaisin vanhanakin, vaan nyt on aivan vähän förtienstiä — pitää odottaa.

Förblifver mina älskade söners troförbundne och älskande fader.

Mich: Toppelius.

9. *Uleåborg den 26 april 1810.*

Käraste son!!!

Emedan traktör hr Öberg skall i denna kväll afresa till Stockholm och han lofte att taga med sig några rader, ehuru jag med flere resande skrifvit till kära son — för en tid lånte guldsmeden hr Strömer en liten bok om Blåsröret. Som den nu är förkommen, beder han, Strömer, att hr Öberg vid återresan skulle betala och hit hämta, om min son ville vara god och gifva rubriken på en sådan bok. Han skulle åstunda 2:ne exemplar af densamma. Annars är den förkommen af dina böcker, ty jag kom till att låna på en kort tid åt guldsmeden Strömer. Wi äro alla man vid hälsan, Gudi äran. Önskar, att dessa rader måga träffa dig vid samma höga förmån. Min sons goda häst är ock frisker, men något mager. Hö är ganska dyrt. Wi ha full vinter ännu, endast solen fräter bort snön om dagarna.

Gud låte dig må väl! Hälsa Gustaf också. Flickorna längta dig hem, kanske förgäfves. Oi joska wielä kerrankin saisimme sen ilon että syleillä toisiamme. Gustaf torde och borde, om Gud behagar, komma i sommar hit. Må väl!

Hälsa släkt och vänner och var själf hälsad hjärteligen. Framlefver käraste sons förtrogna fader

Mich: Toppelius.

S. P. Det ömmar mig att besvära dig, kära son, med kommissioner, men hvad vill man göra: nu på timmen reser Öberg. Farväl.

10. *Uleåborg den 19 julii 1810.*

Älskade, bästa son!

En lång tid har jag varit såsom i dvala, dels utomhus dels på landsbygden — i Siikajoki hos prosten Carp, i maj, juni till början af juli i arbete med byggningsväggar med mera inom rummen, så att jag icke haft tid tillsätta att skrifva till mina högt älskade söner. Gudi äran, frisk har jag varit till denna dag. Min högsta fägnad har varit, att mina älskade söner lefva. Jag har bekommit bref af den 14 maj i år, hvaraf förnimmer, att hälst ett bref framkommit af mina. Med kapt. Junelius skref jag ock till min son om ett och annat. Med detta aflägger min hjärtel. tacksägelse för din godhet och välvilja både emot mig och dina syskon. Jag är bekymrad, huru systrarna kunna redogöra för de förskott, som äro betrodda under deras förvaltning i denna dyra tiden. De vilja självfva hushålla med saken. Nu följer med salig Kristofers enka 1 tunna smör, omtrent 16 L℔, som flickorna mig säga, och 1/2 tunna graf lax, 2 fjärdedels tunna dito lax. Påmärkt med röd färg: Z. Toppelius.

Jag har förgäfves eftersökt att igenfinna ibland andra vrakkläder med mera den förolyckade stora vargskinnspäls, som i förleden höst med Homen blef skickad till dig. Nu påstår 3:dje resan ting på Karlön. Notarius Wacklin är domare där tillförordnad. Småningom hittas ett och annat därstädes. — Hvad de färger angår, som min son var god och skickade, äro (de) än i behåll för brist af linolja, som här varit dyr à 5 rd. för kannan, sedermera nu än 4 rd., hvarför allmogen minst låtit göra. Hvad den beställning angår, som Wijkman och jag betalte — som han bort där betala — har jag åter tagit — till lax 8 rd. att köpa har jag lämnat åt flickorna, men återstoden skall jag ej glömma att betala med det första. Särskildt för de öfrige färgstofter, men det går så långsamt till. Hvad 60 kanns-grytan angår, ehuru man kan behöfva, så måste man umbära för dess höga pris. Diamanten, om det kunde vara drägligt pris, så vore den ganska nyttig; kanske för 5 à 6 rd. eller litet öfver.

Frans Michel ifrån Ilmola har redan skrifvit 2 bref åt mig med egen hand. Gud signe barnet. Hälsa min Gustaf, och nu hinner jag ej mer för denna gång. Gud förvare din själ och kropp för allt ondt i dessa bedröfl. tider. — Hästen din är i Korpi. Tihinen i Keto [linda], Kangaspelto i rågsådd, Mantinpelto i torka, Kuokkamaa dels i korn, dels potates. Framlefver med kärt nöje älskade kära sons förtrogna fader

Mich: Toppelius.

Tack för glasögona; de äro goda. Tvenne dylika har jag förlorat. Endast jag kunde erhålla bara glas af dylik sort, vore väl för att bespara pengar — man måste så hushålla. Gust. Petterson betjänar Fransener, mår bra, bara han ville arta sig. Man bjuder till att förmana honom till allt det, som godt är. Hans mor hälsar. — Brännvin har hit inkommit flere tusende kannor och spannmål, malt och gryn, så att priserna hafva fallit. En tunna råg gäller 12 rd., en kanna brännvin 1 rd. I våras kostade 1 L*ß* hö 24 sk., 32 sk., nu vet man icke hvad härefter sker. Adieu.

[Adress: medicine doktoren högädle herr Zacharias Toppelius i Stockholm, boende på apoteket en Svan].

11. *Uleåborg d. 27 maii 1813.*

Bästa son, ädla min sons maka!!!

Som man längtar dagen, längtar jag att komma till att besöka eder därstädes.

Jag håller på med åker-såning med mera, min kärra eller resetyg [är] under arbete samt tillstötande arbete och nödiga omsorger, som hindra mina afsikter, men så snart jag får i ordning det nödigaste, tror jag mig få den glada stunden få fägna mig personligen.

Med unga komminister broder Nyberg, som nu på stället skall afresa härifrån, medföljer magnetpåsen och G. M. Schwartzs Mineralogi, hvilka torde vara till någon nytta där. Flickorna håller på med potates-såning på åker och i kryddgården med mera. Jag har icke häst eller dräng, bara kosacker. Wi äro alla vid hälsan, Gudi äran; önska detsamma!!

Jag längtar Gustaf hit på en skuttresa, som han yttrat i Stockholm. Får se, om han kan komma här. Herren uppehålle eder i god välmåga. Framlefver med all kärlek och ömhet, bästa sons och ädla sonahustrus förtrogna fader

Michael Toppelius.

[Adress: Medicine doktoren herr Zachris Topelius. Ny Carleby].

12. *Uleåborg den 19 sept. 1814.*

Min älskade kära son!!!

Ära och tack för min därvaro och undfägnad! Sedan jag afreste, kom jag lyckeligen och väl till Lochteå prästegård om söndagskvällen. Där blef jag väl undfägnad och hvilade öfver natten. Om måndagen till Kalajoki prostegård. Där hade jag åtskilliga göromål samt hos kapt: Roos. Efter par veckor till Korinkanta. Där åter några dagar och sedan hem.

Jag har bort före detta skrifva, men så snart jag hem anlände, hade [jag] ej tid till detta göromål, måste ofta marschera på åkern och efterse bärgningen. Torkan har gjort, att vi knappast fått utsäde af korn; men väger det litet bättre. Men allra wärst är, att stängslet på flera ställen är bristfälligt hos flera delegare, som är svåraste saken.

Af Gust. Toppelius, ifrån nära Strömstad, bekom jag bref. Han ber om sin kärliga hälsning. Han nämner, att han har skrifvit ifrån Alken, där hans värd bevist honom mycken godhet och välvilja; v. Pir, så heter han.

Hos prosten Carp var jag öfver 2 nätter. Jag hörde prostinnan klaga öfver den saken, att du, kära son, blifvit förledd genom H: att ordinera för afledne Carl Carp i tanke han skulle haft fransk smitta, som dock ej hade annat än en bröstböld. Casa Cristin sade sig hafva all den upplysning skriftl., som hör till saken.

Terpentin kostar 1 rd kvarteret här. Låt anstå, tills man kan transportera hit, om det låter sig göra.

Wi samtelige äro vid hälsan. Gretu hushållar, Brita Karin handlar, men jag är illa utkommen, svinen fördärfvar rågbrodden.

Sådan andras efterlåtenhet här i staden. Mag. Keckman reser snart, i morgon. Måste sluta med kärligaste hälsning till dig och kära svärdotter, Lisette Beber [?] och flere närmast anhöriga. Förblifver käraste sons förtrogna fader

Mich: Toppelius.

För smör betalas 16 ½ plåt. Potatisen kom icke för utsäde. Torkan skadade allt. Höet är för dyrt, 5 à 6 rd. skrindan, och veden blir för dyr.

13. *Uleåborg den 14 mars 1815.*

Älskade kära son!

Med glad rörelse erhöll jag kära sons kärkomna skrifvelse af den 27 jan. af innehåll, att den Högsta behagat lyckligen förlossa min kära svärdotter ifrån en svår barnsbörd med en välskapad son. Gud uppehålle både modern och sonen med önskelig hälsa och sundhet.

Miehiä tarvitaan, ei ainoastaan tässä elossa, vaan tulevaisessa elämässä. Jumalan sanat soivat: »Niin minä tahdon sanoa Pohjaselle: Tuo tänne, ja Etelälle: älä kiellä, tuo tänne minun poikani ja minun tyttäreni hamasta mailman äärestä!» Niin se suuri Luoja vatii ijankaikkiseen elämään lapset ja vanhemmat.

Tack skall du hafva för skrifvelsen. Jag har varit ständigt sysselsatt med mina göromål, att ej minsta tid att skrifva haft rum.

Jag har haft bref af Gustaf ifrån Stockholm. Han lofvar komma hem i vår eller i maj månad, kanske Åbo vägen hit; hemväntas af många med längtan. Brita Karin sade sig hafva skrifvit till dig om de öfriga, rom, vin med mera.

Om jag lefver, och Gud vill i nästa sommartid besöker jag Kalajoki. Jag kom att lofva prosten därstädes, och så, om man lefver, till Kudnis att hälsa på min lilla söta sonson Emil.

Mina kära döttrar torde vara eder till tunga. Månne de vänta med Gustaf att komma hem eller när de vela det. För öfrigt var hälsad. Hälsa min bästa svärdotter med mera kära anhöriga och lilla Emil. Framlefver med nöje och oaflåtelig kärlek, käraste sons förtrogna fader

Mich: Toppelius.

14. *Uleåborg d:n 28 december 1820.*

Minun rakas poikani!!!

Kaikki sanomat ympäri mailmaa antavat tietä, että mailman ilta on käsissä ja seuraavaisesti ijankaikkisuus oven edessä.

Hyvä elämä tarjona ja ijankaikkinen kuolema peljättävänä. Minä kuulen, että kuolema kourii sinua. Se on armotoin vieras, ei säästä tohtoria, eikä tyhmää. Gustaf kukoista kuin kaunis kukkainen, Kalle katsoo mitä kaapissa löytyy. Tyttäret työstä murhetta pitävät.

Mina kansa kaaputtelen
Päivän töissä parahiten.

Ei ole vielä vierahaksi tullut kowan kuoleman kourat, vaan repii, ryöstää poikani parahat. Edellä on mennyt Joh. Gabriel, Kristofer, kolme kaunista tyttöä.

Siell' on monta, siell' on muita,
Ja mamm' kanssa kaunihisti
Mennyt pos minulta.
Zakarias, aimo poika,
Riisu päältäs repalehet,
Pue päälles purppura vaate
Kuningas käskee kaunihisti
ett'es alastoinna
valkiain vaattehen puuttehissa
lykkeäisi oven taa
itkuhun ijäisehen.
Elämän kuningas kutsuu sinua,
kutsuu minua, kutsuu kaikkia
häihin julkisen Jumalan eteen!
Siell' on riemu, rikkahampi, runsahampi,
Siell' on ilo loppumatta, lakkaamatta,
Siell' laulat lapsinesi lankoinesi
voiton virttä lakkaamatta, väsymättä.

Vielä mä soisin näkeväni kerran kesken kuoloa, ja jos olisit luonani, itkisin iloissani.

Siunatkohon suuri Luoja
vuoden lopun laupiaasti!
Uuden vuoden tultuessa
Suokohon selviset sanomat!

Terveiset, toivotukset sanon näillä sanoilla:

Miniälle mieluiselle
Zakarille pikkuiselle
ja vielä pikku pakallekin [1]
muille kanssa kaikille
ja sairahalle Zakarille,
että vielä eläisi
muille kanssa mieluisille
uuden vuoden siunaukset
toivottaa totisesti
kiitoksella lausuu

M. Toppelius.

Några noter till Michael Toppelii bref från åren 1807—1820.

Sid. 170. *Landshöfdingen.* — Vid den tiden, mars 1808, var Jakob Daniel Lange landshöfding i Uleåborgs län.

» » *Assessor Carger.* — Kristian Herman Carger, född i Greifswald 1734, blef provinsialläkare i Uleåborg och dog 1817.

» » *Öfverste Silfverhjelm.* — Carl Göran f. 1754. Öfverstelöjtnant vid Österbottens regemente 1794. Öfverste i armén 1795, då han ock erhöll Svärdsorden. Dog 25 nov. 1808 i Uleåborg.

» 171. *Organisten Blom* i Uleåborg. — Joh. Kristofer 1745—1814.

» » *Fru Hallman i Stockholm.* — Sannolikt Brita Helena Orræus, dotter till e. o. bataljonspredikanten vid Savolaksfotfolket, nyss gift med fältväbeln O. G. Hallman f. 1785, d. 1809.

» 172. *Siikajoki prostens byggning.* — Esais Ravanders.

» 173. *Öfverstelieutenant Meurman,* Otto Reinhold (1750—1815).

» » — *från löten* = betesmarken.

» » — *och Blomma med* — organisten Blom (Se ofvanför).

[1] Smeknamn för alldeles små (knubbiga) barn, ett ännu i omnejden af Toppila sundet ej alldeles okändt ord (ung. »lilla rultan» på svenska).

Sid. 174. — *dog Michel T.* — handlanden och källarmästaren Mikael Toppelius (1773—1808), brorson till kyrkomålaren.

» 175. — *den gode Gustaf Inberg.* — Joh. Gustaf Inberg, egare af Knuutila gård i Kauhajoki.

» 176. — *Herr Joh. Frantzen,* sannolikt skaldens bror, sedermera kommerserådet Franzén (1784—1849). Deras fader tecknade släktnamnet: Frantzén.

» » — *herr Lagman Unonius,* Israel (1770—1824), slutligen tull- och postförvaltare i Grisslehamn. Han följde med Klingspor, då denne var Norrlands t. f. generalguvernör. Far till skriftställaren Gust. Unonius.

» » *Öfver Kemi gräns.* Öster- och Westerbotten stötte där tillsamman.

» 177. *min käraste svåger Elias Norlin, Capt.* i Sverige. Gift med någondera af kyrkomålarens systrar. Bref från honom omnämnes i början af det andra af dessa bref.

» » *min kära svärdotter An. Kristina,* enka efter Johan Gabriel Toppelius.

» 178. *Grannas Höckert,* troligen kommerserådet Höckert 1749—1835 eller dennes son Karl Erik (1776—1817).

» » *Kristofer* Toppelius, målarens broder; gifte sig med handl. Lars' Orres och Brita Tervos dotter, afled redan 31 dec. 1809.

» 179. *Regementspastor Wegelius är nu vår gode prost.* Teol. doktorn Henrik Wegelius, född 1766, pastor vid Österbottens regemente. Pastor i Uleåborg med fältprostetitel.

» » *Elfving,* Karl Gust., var kapellan i Uleåborg 1808—1814.

» » *En ny landshöfding berömmes.* — Karl Henr. Ehrenstolpe (1754—1825). Erhöll afsked 1820.

» » *Kamrer T— — —* landskamreraren, kammarrådet Erik E. Tulindberg (1761—1814) blef medlem af regeringskonseljen, chef för finansexpeditionen.

» 180. — *dref skeppet på Karlö strand.* På denna olyckshändelse syftar sannolikt nedanstående vers, skrifven på ett inhäftadt blad i en finsk psalmbok från 1810, som förvaras i Karlö kyrka och på hvars pärm är tryckt inskriften: »Tillägnad som sorgligt minne Carlö kyrka af Brita Udelius» — sannolikt en af de sörjande. Versen lyder:

Uti det tysta mörker gömt
En son och syster lyckligt hvilar,
Sen de af storm från lifvet dömt
Ur Hafvet och till jorden ilar.
I denna kyrkogård är Lagdt
Der jorden deras kropp bevara
Och själarne i himlaprakt
Får hos sin Jesu lycklig vara.

Sid. 182. *Magister Granlund,* Jonas Reinh, f. 1779, kapellan i Alahärmä 1809.
» » — *guldsmeden hr Strömer,* Metrus Strömer, farfader till sångerskan Emmy Strömer-Achté.
» 183. *Prosten Carp,* Jakob Arndt, 1753—1820. Tidigare konrektor i Uleåborgs skola, 1801 pastor i Siikajoki, prost 1806, teol. d:r 1817. Gift med Katrina Kristina Toppelius, brordotter till kyrkomålaren. Deras dotter Maria Kristina Carp gift med kyrkoherden i Muhos Karl Jak. Frosterus.
» » *Kapten Junelius,* troligen densamme, som 1819 i slup förde Alexander I öfver Uleåträsk.
» 184. *Unge komminister broder Nyberg,* Johan Niklas, f. 1786. Predikant i Lehtimäki.
» 185. *Lochteå prästegård.* Pastor var i denna socken 1802—1820 Anders Törnudd, f. 1748.
» » *Kalajoki prostgård.* Prost var där denna tid teol. doktorn och religiöse skriftställaren Johan Erik Frosterus (1751—1832), fader till professorn Benjamin och biskopen Robert Walentin F.
» » *Kapten Roos,* Lars, vid Österbottens regemente, f. 1763, d. 1824 på Manttila i Kalajoki.
» » *Aflidne Carl Carp* (1760—1811), medlem af regeringskonseljen — eller kanske en son till denne ämbetsman.
» 186. *Mag. Keckman.* Troligen Karl Niklas, ehuru denne blef magister först 13 okt. 1815, och brefvet är skrifvet 19 sept. 1814.
» 188. — *Zakarille pikkuiselle* — sonsonen Z. T.

Anmärkningar.

Sid. 1. *Det rinner karelskt blod samt ock en droppe judeblod, såsom Z. T. uttryckte sig, i den Toppeliuska släktens ådror.* Jag har ej själf varit i tillfälle att göra bekantskap med Z. Topelii dagboksanteckningar, utan stöder ofvanstående uppgift på hvad Eliel Aspelin ur dem inhämtat, då han höll »bouppteckning öfver skaldens arf från fädrens tid»[1] — Emellertid har nyligen aflidne doktor Oskar Toppelius, sonson äfven han såsom Zakris Topelius till kyrkomålaren Michael, förklarat, att han aldrig förnummit något om släktens karelska härstamning. Vi hafva således här på ena sidan ett plus i form af en autobiografisk anteckning af en poet, hvars fantasi någon gång försatte honom i bryderi, på den andra sidan ett bleklagdt minus af en vän af fakta.

Då Z. Topelii dagbok ännu ej framträdt i dagen, håller jag för bäst att här meddela efterföljande utdrag ur Eliel Aspelins referat af skaldens anteckningar. Han skrifver:

[1] I föredraget: „Z. Topelii minne" — vid Porthansfesten den 9 nov. 1898.

»Släkten är hemma från Limingo socken, hvars inbyggare ursprungligen äro af karelsk stam. Där fanns fordom ett hemman, hvars egare enligt karelsk sed hade ett särskildt släktnamn, Toppinen. Därifrån begaf sig under 30-åriga krigets dagar en yngling, Jakob Toppinen, till Uleåborg, hvarest han först blef bodbetjänt och sedan själfständig handlande. Redan denne släktens stamfader skall ha gifvit namnet latinsk ändelse. Jakob Toppelii efterkommande lefde sedan i nämnda stad i mer än hundra år såsom anspråkslösa handlande och tulltjänstemän. Efter hand kom den från bönder härstammande nya »ståndspersonsfamiljen» i släktskapsförhållande till flera dåtida uleåborgska familjer, men till karakteren förblefvo Toppelierna, som de varit, sträfsamma, praktiska, redliga, utan att ådagalägga ovanligare anlag. — Så berättas det i den bortgångnes efterlämnade anteckningar. Han har ej ens försökt att förklara den senare i släkten framträdande konstnärs- och skaldebegåfningen genom den karelska härstamningen, såsom man gjort det med hänsyn till F. M. Franzén, hvilken likaledes var af karelsk och uleåborgsk härkomst. Antagligen skulle Topelius ej underlåtit att anmärka denna likhet, så mycket mera intressant som hvardera släktens yppersta representant varit en sällsynt begåfvad lyrisk skald, i händelse han ej haft att ange en annan och sannolikare förklaring på släktens konstnärliga anlag.»

Förf. öfvergår härefter till den »droppe judeblod» som med Maria Zebulon kom i släkten, hvarom längre fram i texten äfven i denna skrift talats.

Sid. 33. *»Prinsessan af Wasa»* i *»Fältskärns berättelser.»* Den ryktbare författaren af detta arbete, sonson till Michael Toppelius, förlägger början af nämnda underafdelning af verket till sommaren 1751, till Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas första år på Sveriges tron och till 44:de året af Linnés odödliga lif.

En tillfällighet, som ser ut som ett framskymtande minne — något, som ofta spelade en roll i Topelii dikt och saga, — förlägger Linnés elev den unge finske gossen Erik Ljungs återfärd till sitt hemland ombord på »den gamla skopan» skeppet Hoppet till samma sommar, kanske till och med samma dag 1751, då en annan finsk yngling, Michael Toppelius, ombord på »Gamla Maja» landade vid Skeppsbron i Stockholm. Michael hade godt kunnat vara med om invigningen af det till Lovisa Ulrikas ära uppförda lustslottet China på Drottningholm. Läsaren erhåller af Topelii färgrika, ljusa skildring af den omgifning, hvari den i Sverige passerande delen af berättelsen framträder, en god spegelbild af den svenska rokokotidens lätta drag och kan efter behag föreställa sig den 17-årige målarsvennen röra sig i folkvimlet och inom den stora under inredning varande slottsbyggnaden i Stockholm, där han ju ofta måste varit i tillfälle att se konungen-svarfvaren och hans snillrika stolta gemål Lovisa Ulrika.

Sid. 67. För att ej störa sammanhanget i texten genom att där eller såsom not lägre ned på sidan införa nedanstående anekdot, berättad af Sara Wacklin och angående renoveringen af en förmögen uleåborgares porträtt, måladt i dennes ungdom, skall jag på detta ställe anföra densamma. Mannen, hvars dopnamn: Kristian stod tecknadt på nedersta randen af

duken, var i allmänhet allt för strängt bedömd, men i grunden en aktningsvärd människa. Han hade dock en gång råkat i tvist med sin granne, just Michael Toppelius, om flyttandet af ett plank, som skilde deras gårdar, och hade tack vare penningens makt tvungit den medellöse målaren att gifva efter. De lefde sedan som goda grannar, men Toppelius glömde ej den orättvisa han lidit. Då han nu fick i uppdrag att renovera porträttet af sin vederdeloman, målade han oförmärkt på den mörka grunden ordet »tyrann» efter egarens namn.

Förtjust öfver sin föryngrade ungdomsbild lät egaren hänga upp konterfejet i sitt förnämligaste rum, utan att märka målarens tilltag, samt visade det skrytsamt för vänner och bekanta, af hvilka slutligen en på omvägar frågade honom, om han äfven som ung hette Kristian Tyrann. »Tyrann!» upprepade vår Kristian, berättar Sara Wacklin, och bleknade då han blef varse den ditsmugna underskriften på bilden. I ögonblicket gaf han befallning, att taflan skulle bäras upp på vinden, hvarefter man aldrig mera såg till den.

Sid. 153. *Pieksämäki kyrkas* forna, år 1875 med oljefärg öfvermålade bildskrud skall, enligt meddelande af kapellanen i Mäntyharju *Viktor Berner,*[1] varit ungefär följande:

På det med hvit färg öfverstrukna mellantaket sågos ljusa moln, ur hvilka framstucko åt alla håll basuner samt Gud lofprisande bibelspråk, hvilka tillsammans bildade långsträckta figurer. Rundtomkring voro målade änglar, framställda dels flygande och hållande språkband i händerna, dels stående o. s. v. framräckande hvita taflor, på hvilka bibelspråk voro tecknade. Bland dylika påskrifter, alla med hänvisningar till resp. bibelställen, var den från Efeserbrefvet 5: 14 hämtade maningen: »Heräjä sinä, joka makaat.»[2]

Flera takmålningar — utom det ofta i våra kyrkor återkommande Jahve-namnet på en solskifva — erinrar sig herr Berner icke hafva sett i denna kyrka. »Enkelit», skrifver han, »olivat maalatut tosin naivisesti, vaan ei kuitenkaan epämiellyttäviksi, ja muistan miten lapsena, jolloin en vielä kyennyt saarnaa käsittämään, vietin jumalanpalvelukseni noita kuvia katsomalla ja lauseita lukemalla. Siitä on muodostunut minulle vakaumus, että näistä kuvista, erittäinkin Raam. lauseista oli kirkonkävijöillä, liiatenkin lapsilla todellista hyötyä.»

På väggarna funnos icke målningar, om icke måhända något slags draperier samt på fondväggen i koret några pelare med en dem förenande

[1] Kapellanen *Viktor Berner* (född i Mäntyharju 1856) är son till framlidne prosten Axel Emanuel Berner, som var kyrkoherde i Pieksämäki från 1863 (ditflyttad 1865), hvilken tjänst han innehade till sin död 1884. Kapellanen Berner var således i tillfälle att ända från sina pojkår betrakta Pieksämäki kyrkas bildskrud och har nu, intresserad för våra gamla minnen och på anhållan ytterst af statsarkeologen J. R. Aspelin benäget lämnat skriftlig uppgift på målningar i sagde kyrka, reserverande sig dock för något mindre minnesfel i sin beskrifning, hvilken måste anses som den riktigaste, som numera torde kunna erhållas.

[2] „Waka upp du, som sofver!“ I herr Berners på finska skrifna meddelande är detta bibelspråk anfördt på finska, sannolikt i enlighet med hvad fallet öfver hufvud torde varit med inskrifterna på Pieksämäki-bilderna.

svängd båge äfvensom på sidorna om fönstren på midtväggen bilder af *Moses* och *Aron* med dessa måns vanliga attributer. Målningarna voro mycket urblekta — såvida de ej från början varit hållna i särdeles ljus, svagt i rödt stötande färg.

Kännare af *Daniel Hjulströms* och *Michael Toppelii* kyrkliga målningar torde ej ett ögonblick tveka att efter denna beskrifning tillskrifva den förre: dekoreringen af taket i Pieksämäki kyrka med dess molnskyar, basuner, änglar och språkband, erinrande om hans enahanda målningar t. ex. i Nykarleby kyrka. Toppelius synes däremot hafva utfört de statyartade, enstaka, i svaga färger målade bilderna af Moses och Aron, äfvensom troligen hvad för öfrigt af dekorativt arbete förekom på väggarne.

Herr Berner omtalar vidare, att bland en mängd gamla papper i sakristian funnits äfven räkningar af M. Toppelius.

Slutligen beskrifves i herr Berners benägna meddelande utförligt den framställning af »Yttersta domen», som hängt i koret af kyrkan och hvaraf äfven jag sett några slarfvor, af hvilkas färgspår och målningssätt jag slutit, att Toppelius ej haft att skaffa med denna bild. Herr Berners beskrifning af taflan bekräftar detta antagande.

Taflan, målad i olja på väf, torde varit 5 alnar hög samt 7 à 8 alnar bred. Öfverst på den sågs Kristus, och på sidorna om honom lästes hans bekanta ord till »Herrans välsignade» samt till de förbannade. — Nederst till vänster för åskådaren var platsen för grafvarne, ur hvilka de ur dödens sömn uppväckta höjde sig. Där stod ock en klockstapel, hvars vindflöjel var märkt med årtalet: 1775 (1773?). — För öfrigt saknades där hvarken den smala vägen, ledande till Petrus vid himmelens port, eller den breda väg, som förde till de ur ångerns boning uppstigande eldslågorna, där en stor, svart, infernaliskt skrattande djäfvul inväntade de anländande, nakna gästerna, röda om kroppen, som om de kommit ur badstuhettan. De utvalde däremot buro hvita dräkter och palmblad i händerna.

Af ormar, behornade vilddjur och djäflar i full rustning skall det ha funnits tillräckligt. »Muistan» heter det, »miten käärme puri siellä erästä vaimoa nisästä ja miten toinen käärme tunkeutui erään vatsallaan makaavan raukan peräreikään.» Då starkare vindpustar från springorna i kyrkans väggar bragte duken i rörelse, skola eldslågorna förefallit verkliga och injagat fasa hos mången. Vid kyrkans upputsning 1875, togs den stora duken ur sin ram och hölls afsiktligt ytterst vårdslöst i något förvaringsrum, tillgängligt för bypojkarnas ofog, i följd hvaraf det ej mer kom i fråga att upphänga den i kyrkan. Tidigare hade biskop Schauman yrkat på taflans borttagande, efter det bilden helt och hållet stört hans andakt under en gudstjänst, men då hade Pieksämäki-gubbarne styft satt sig däremot, menande, att mången kyrkogångare kunde behöfva en väckelse af starkare slag.

Hållen i så godt som medeltidsstil, såsom denna »Yttersta dom» synes hafva varit, kan den anses fullkomligt främmande för Toppelii artistlynne. Ej heller skulle jag tro, att Hjulström varit dess upphofsman. Att

den var från 1773 eller 1775, torde årtalet på den ofvanför omtalade vindflöjeln angifvit.

Sid. 158. *A:o 1779 maala*[ttu] *Mich. Toppeliuxelda d: 30 octobris.* Måhända Michael Toppelius med sin rika och poetiska fantasi och sin dragning till det mystiska och öfversinnliga, vid tecknandet af sitt namn på grafhällen tänkt på sin egen uppståndelse på den yttersta dagen och skisserat en bild af sig själf, då han framställde den ur samma graf uppstigande mannen med den judiska profilen, ett arf, som kanske tillfallit honom efter hans farmoder Maria Zebulon, hvilken ansiktsbildning framträdt äfven hos några af hans sonsöner, äfven hos skalden Z. T., märkbarast på dennes 1843 vid 25 års ålder af Maria Prytz tecknade porträtt. Denna gissning kunde bekräftas eller utdömas, ifall tillgång funnes till ett porträtt af Michael Toppelius, men något sådant skall icke existera — ej heller af hans hustru Maria Magdalena Ocklavitz. Troligen gå hennes drag någonstädes igen på hans målningar; kanske kunde vi söka den just i bilden af den unga kvinna, som med utbredda armar ilar mot den uppståndne mannen vid grafhällen.

Det må tilläggas, att af Michaels barn, födda före 1779, endast ett tvillingspar, en gosse och en flicka, hvilka sågo dagen 1774, afledo som barn — hvilket år, uppger släktregistret icke. Om brodern afled före systern och före dateringen på grafhällen, kunde gossen, som står invid denna, måhända bevara minnet af den första ur familjekretsen brutna länken.

Sid. 184. — — *bara kosacker.* — Måhända härmed menades militärer, men ännu användes vid Toppila sundet, såsom ock annorstädes, benämningen: kasakka allmänt i fråga om i gårdens tjänst anlitade tillfälliga arbetare.

Referat.

E. Nervander: Michael Toppelius und seine Kirchenmalereien.

Der Inhalt dieser Schrift verteilt sich auf zwei Hälften, deren erstere (S. 1—69) das Leben und Wirken des finnischen Kirchenmalers *Michael Toppelius* schildert, deren letztere (S. 71—162) ein geordnetes deskriptives Verzeichnis aller seiner bisher bekannt gewordenen Werke, seiner Malereien an Kanzeln und Emporen sowie seiner Altargemälde, kleineren Staffeleibilder, Portraits u. s. w. bildet, worauf dann ausführliche Beschreibungen seiner Wand- und Deckengemälde in verschiedenen, grösstenteils auf dem Land im Norden der Landschaft Österbotten und zwischen dem 64. und 65. Breitengrad gelegenen Holzkirchen folgen. — Der Schluss des Aufsatzes — von S. 165 an — umfasst eine Stammtafel des Geschlechts Toppelius, eine Anzahl von dem alten Maler in seinen letzten Lebensjahren geschriebener Briefe, die uns überkommen sind, sowie andere Beilagen, Anmerkungen u. a.

Michael Toppelius wurde am 10. Juli 1734 in der Residenz- und Handelsstadt Uleåborg geboren, wo er den 28. Dezember 1821 in einem Alter von 87 ½ Jahren starb. Sein Vater war Zolleinnehmer in der kleinen Stadt und betrieb daselbst auch als Gewerbe die Malerei, um seiner zahlreichen Familie ein Auskommen zu ermöglichen. Michael war also früh Gelegenheit geboten mit Pinsel und Farbe umzugehen, und dies um so mehr, als der Unterricht in den allernotwendigsten Zweigen des Wissens seine Zeit nicht in erwähnenswertem Grade in Anspruch genommen haben dürfte.

Michaels natürliche Anlagen für Malerei im höheren Sinn wurden durch einen Zufall entdeckt, als er ungefähr 14 Jahre alt war, und mit 17 Jahren begab er sich nach Stockholm, um dieselben auszubilden. Hier wurde er bei dem zu seiner Zeit

sehr bekannten Hofmaler *Johan Pasch* (siehe Portrait auf S. 25) als Lehrling und Schüler angenommen. Pasch leitete nicht nur seine Werkstatt, sondern auch die wichtigeren Dekorationsarbeiten in dem nach einem Brand wiederaufgebauten königlichen Schlosse.

Der junge Toppelius durfte nun an den Arbeiten von nebensächlicherer Art wie Marmorierung und Vergoldung von Verzierungen teilnehmen, und zwar hauptsächlich in der Schlosskapelle, wo Pasch selbst — wahrscheinlich grösstenteils nach Entwürfen des verstorbenen, sehr hervorragenden französischen Meisters *Taraval* — Plafondgemälde ausführte. Hier erwachte vermutlich in dem finnischen Jüngling der Sinn für die Ausschmückung der Holzkirchen seiner Heimat.

Als Toppelius 1751 nach Stockholm kam, machte sich dort gerade, dank den französischen Künstlern, besonders Taraval, die mit der Dekorierung des Schlosses beschäftigt waren, der Rokokostil geltend. Der Uleåborger Knabe übernahm unbewusst den Geschmack dieses leichten, gefälligen Genres, dem er dann bis in seine letzten Lebensjahre mit Vorliebe huldigte.

Nach allem, was sich erschliessen lässt, erhielt Toppelius seinen bescheidenen künstlerischen Unterricht in der sogenannten königlichen Zeichnerakademie, die von den ins Land gerufenen jungen französischen Malern und Bildhauern ursprünglich zu ihrem eignen Nutzen gegründet worden war, zu der jedoch auch einheimische Schüler Zutritt hatten. Hier lernten sie zeichnen und nach der Natur modellieren. Der geringe Fond in der Malerei, den er sichtbarlich erhalten hat, ist ihm aller Wahrscheinlichkeit nach in der Atelierwerkstatt des Lehrmeisters zuteil geworden, wo auch Luxuswagen und dekorativer Schmuck gemalt wurden.

Toppelius' Aufenthalt in Stockholm von Johanni 1751 bis spät in den Herbst 1753 wurde durch längere Winterbesuche in Finland unterbrochen. Seine Lehrzeit kann daher nur zu ungefähr 20 Monaten berechnet werden, — eine allzu kurze Zeit, um mehr als eine knappe Ausbildung zu gewinnen. Dennoch fand er in Stockholm Gelegenheit dieses und jenes von Kunst zu sehen, besonders Kupferstiche nach den grossen Meistern. Seine schnelle Auffassung, sein Fleiss und sein ju-

gendlicher Eifer Fortschritte zu machen verschafften ihm doch Vorkenntnisse in seinem Fach, die er in der Heimat auf eigne Faust zu vermehren und zu verbessern hoffen konnte.

Nach seiner Heimkehr liess er sich in Uleåborg nieder und begann da seine 68-jährige Wirksamkeit als Künstler und Maler von Beruf in einer Person. Er hat selbst ausgerechnet, dass er während dieser Jahrzehnte »40 Kirchen gemalt», vielleicht richtiger ausgedrückt, diese Anzahl Kirchen mit den Erzeugnissen seines flinken und fleissigen Pinsels geschmückt hat.

29 Jahre alt geworden, verheiratete sich Toppelius mit der ungefähr 17-jährigen *Marie Magdalen Oklavitz* (richtiger Okolowitz), der Tochter eines in Österbotten ansässigen alten Leutnants in schwedischen Diensten, aber von polnischer Herkunft. Die Liebe der jungen Leute bestand das Leben. Aus der Schar ihrer Kinder haben acht ein reifes Alter erreicht. Drei von den Söhnen wurden besonders tüchtige, für das Vaterland arbeitende Männer. Der hervorragendste war Dr. Zakris Topelius — er und seine Nachkommen schrieben den Familiennamen mit einem p. Durch seine Sammlungen alter finnischer Volkslieder wurde er auf diesem Gebiete der nächste Vorgänger Elias Lönnrots, unseres unsterblichen Herausgebers des Kalevala-Epos. Er war der Vater des weit über die Grenzen seines Vaterlands bekannten edlen Dichters, historischen Novellisten und Märchenerzählers Z. Topelius (des Jüngeren), geboren 1818, gestorben 1898.

Der Zeichnung des Lebens und Wirkens von Michael Toppelius geht ein Überblick über sein interessantes und reich begabtes Geschlecht voraus. Ein eigentliches Referat der ziemlich reich illustrierten zweiten Abteilung des Aufsatzes,[1] in der

---

[1] Die Illustrationen, Paschs Portrait mit einbegriffen, belaufen sich im Ganzen auf 32, und zwar finden sich darunter: Kanzelgemälde auf S. 74, 77—80, 82 und 84; Emporengemälde auf S. 87; Altarbilder und Details aus solchen auf S. 90, 92, 94 und 95 sowie die Kreuzigung in der Kirche von Lochteå in Farbendruck vor dem Text; Interieurs aus den Kirchen in den Kirchspielen Lochteå, Kiiminki und Paltamo auf S. 97, 102 und 144; Staffelei- und Portraitbilder auf S. 105, 109—113 und Wand- und Deckengemälde in den Kirchen von Kempele, Haukipudas und Paltamo auf S. 125—127, 131, 137, 152, 159, 161 und 162 — die drei zuletzt angeführten aus einer der sehr bekannten Toppelius'schen Darstellungen des »Jüngsten Gerichts.»

alle von ihm bekannten Malereien abgehandelt werden, kann hier nicht in Frage kommen, vielmehr soll im Folgenden zusammengefasst werden, was sich über Michael Toppelius als Maler und Mensch aus der Arbeit ergiebt.

Als Künstler war Toppelius ein Sohn seiner Jugendzeit, wie er das auch in anderen Hinsichten war. Er war und blieb der einzige Vertreter des Rokokostils bei uns während der Blütezeit dieser Kunstform im Norden und noch weit darüber hinaus.

Die Diener der Kirche gehen oft aus den Häusern der Armut hervor, und wir finden auch unseren Rokokomaler im Dienst der Kirche. Sein Talent neigte besonders der Dekorierung grosser Flächen zu. Niemals scheint er mit grösserer Lust ans Werk gegangen zu sein, als wenn es galt, Decke und Wände einer ganzen Kirche mit Malereien zu schmücken. Da vermochte er in erstaunlich kurzer Zeit bis zu 50, 60 hübsch und stilvoll eingerahmte Gemälde von ziemlichem Umfang zuwege bringen. In den entlegenen Gegenden bildeten dieselben sozusagen »Toppelius-Gallerien.» Genugsam zeugen diese, wie fast alle seine Malereien, von seiner mangelhaften künstlerischen Vorbildung, nicht selten zugleich von einem keineswegs besonders tief religiösen, meist aber poetisch veranlagten Sinn, und man findet, dass er sich nicht mit stärkeren Gefühlen zu brüsten versuchte, wenn sie ihn nicht von selbst ergriffen. Wo dies geschah, wie bei seinen Darstellungen des »Gangs nach Golgatha» und teilweise in denen des »Jüngsten Gerichts», erhob sich sein Gefühl reich und schön.

Spöttisch verhielt er sich als Künstler den Grundlehren der Bibel gegenüber niemals, obwohl es seiner humoristischen, nicht wenig originellen, aber gesunden Natur nicht anstössig erschien sich mit Eva oder Noah oder den drei Weisen aus dem Morgenlande einen kleinen Scherz zu erlauben, zu welchen letzteren er einen Zauberer und Seher aus Lappland gerechnet hat! (Siehe z. B. Noahs Bild auf S. 84).

Das Volk verstand diese Seite des beliebten Malers sehr wohl, der von dessen Angehörigen nicht selten Bestellungen

auf kleinere religiöse Bilder erhielt, — eine Liebe zur Kunst in diesen entlegenen und armen Gegenden, die nicht übersehen werden darf.

Toppelius hätte mit seinem volkstümlichen Sinn das Zeug zu einem Wirklichkeitsmaler auf religiösem Gebiet gehabt. In seinen jüngeren Jahren versuchte er sich auch darin. Diese Versuche fielen, so interessant sie waren, in vielen Hinsichten mangelhaft aus (vgl. die Abbildungen auf S. 90 und 92). Hätte er, selbst mit seinen schwächeren Kräften, eine Bahn in dieser Richtung weiter verfolgt, so hätte er gewiss einen denkwürdigeren Platz in unserer Kunstgeschichte errungen als den, auf welchen er jetzt Anspruch machen kann. — Hiermit hängt Toppelius' Vorliebe für das Kraft- und Lebensvolle wie auch sein nicht unbedeutendes Vermögen Charakterköpfe darzustellen zusammen.

Die Altarbilder in Öl und auf Leinwand nehmen unter Toppelius' Malereien die erste Stelle ein. Er verwendete auf sie mehr Sorgfalt als auf die schnell hingeworfenen Wand- und Deckenbilder; man kann bei einigen von ihnen nicht umhin die Anziehungskraft zu konstatieren, die Rubens auf den bescheidenen finnischen Maler ausgeübt, der hin und wieder sogar in seinen Kompositionen den Einfluss des grossen Meisters erfahren hat. (Siehe das Bild in Farbendruck). — Unter Toppelius' Wandgemälden ragen hervor »Mariä Verkündigung», »Simsons Kampf mit dem Löwen» sowie die kleine Kindergruppe im »Jüngsten Gericht» in der Kirche von Paltamo. (Siehe die Abbildungen auf S. 127, 131 und 161).

Michael Toppelius war unleugbar mit einem schönen Beobachtungsvermögen, gutmütiger Erfindung, lebhafter Phantasie, Farbensinn und jugendfrischer Geschmeidigkeit gegenüber den Aufgaben, in die er einzudringen und die er zu lösen hatte, ausgestattet, — Eigenschaften, die aus ihm ein wirklich künstlerisches Talent, wenn auch keinen grösseren Künstler hatten machen können, denn Spuren eines echten Künstlerdrangs sind in seinen Werken nur selten zu entdecken. Mit seinen Fehlern und Schwächen war er ein finnischer Maler und zugleich das letzte und begabteste Glied zwischen den naiven Kirchenmalern Finlands im 18. Jahrhundert und der Zeit, die mit

der Erkenntnis des Daseins der Kunst um ihrer selbst willen einsetzte.

*

Als Mensch war Michael Toppelius ein edler, rechtschaffener, für seine und des Volkes Aufklärung und Bildung eifrig tätiger Mann. Künstlereitelkeit war ihm fremd, denn seine Mängel als Maler waren ihm selbst kein Geheimnis. Er führte ein stilles, geregeltes und wirksames Leben. Er fürchtete sich nicht den Leuten, wo es nötig war, freimütig, aber in einer scherzhaften und gemütlichen Weise die Wahrheit zu sagen. Dieser kerngesunde, altväterliche Nordländer liess, als er zur Ruhe ging, bei Hoch und Niedrig ein lichtes und gutes Andenken zurück.

Michael Toppelius' Enkel, der Dichter Z. Topelius, hat in seinem Tagebuch mit des Grossvaters vielseitiger, auch poetischer Begabung und seinem Interesse für das finnische Volkslied vor Augen, über ihn geäussert, er sei gerade hundert Jahre vor dem Kalevala geboren und als finnischer Dichter hundert Jahre vor seiner Zeit gekommen, wie er in der Malerei hundert Jahre vor dem finnischen Kunstverein erschienen sei. »Es sind das solche Lichtstreifen am Horizont», fügt der Dichter hinzu, »die lange vor dem Aufgang der Sonne den grauenden Tag verkünden.»

Nach Michael Toppelius' Hingang 1821 erhielt sich ein schwaches Interesse für den »originellen» Uleåborger Maler, das jedoch mehr dem Menschen galt als seinen Werken, unter denen seine Darstellungen des »Jüngsten Gerichts» natürlich am längsten traditionsweise genannt wurden. Seitdem die Finnische Altertumsgesellschaft im Sommer 1896 und 1899 die bis dahin angetroffenen, teilweise von der Zeit und durch Verwahrlosung halb zerstörten Gemälde von Toppelius hat aufsuchen, abbilden und beschreiben lassen, hat unser Maler in unserer älteren, ärmlichen Kunstgeschichte einen Platz gewonnen, dessen dieser bescheidene Repräsentant der Rokokozeit in Finland nicht mehr beraubt werden kann.

Tryckfel.

Raderna räknas uppifrån; ett efter sidtalet tillagdt: n betecknar nedifrån.

Sid. 2.	rad 18:	judablod	läs:	judeblod
» 8 n	» 2:	1745	»	1743
» 10	» 2:	slutmålnings	»	slätmålnings
» 15.	» 1:	ärhundradet	»	århundradet
» 34 n.	» 30.7:	Nimikirja	»	Sukukirja
» 35 n.	» 6:	gemenskap	»	grannskap
» 36.	» 1:	1747	»	1757
» 36.	» 7:	1790	»	1791
» 36.	» 15:	och just där	»	och just då
» 39.	» 17:	2,080 m.	»	2,880 m.
» 41 n.	» 9:	källa	»	källor
» 41 n.	» 5:	VII	»	VIII
» 45 n.	» 15:	olevasta	»	olevata
» 45 n.	» 13:	etsi muuta	»	etsimuuta
» 48 n.	» 11:	frågor	»	sånger
» 50.	» 13:	blot	»	blott
» 50 och 51:		Här saknas kapitelsiffrorna X och XI.		
» 60 n.	rad 9–10;	re-formar	läs:	ref-ormar.
» 81 n.	» 8:	nedfallande	»	nedsvallande
» 85 n.	» 7:	öfvermålade	»	öfvermålade, nämligen

DIE VIELREIHIGEN SILBERNEN

GLIEDERKETTEN

IN FINLÄNDISCHEN FUNDEN

VON

DR HJALMAR APPELGREN.

Erklärungen:

Hist. Mus. N:o = Historisches Museum zu Helsingfors, Katalog N:o. Kruse Necr. = Fr. Kruse, Necrolivonica. Asp. Ant. = J. R. Aspelin, Antiquités du Nord finno-ougrien. R. K. = Katalog der Ausstellung zum X. archäologischen Kongress in Riga 1896. Norwegischer Jahresbericht = Foreningen til Norske fortidsmindesmærkers bevaring; Aarsberetning. S. M. Y. aik. = Suomen Muinaismuisto-Yhdistyksen aikakauskirja (Helsingfors). Mbl. = Kongl. Vitterhetshistorie och antiqvitetsakademiens månadsblad (Stockholm). Мат. арх. Росс. = Матеріалы по археологіи Россіи (Petersburg). Мат. вост. губ. = Матеріалы по археологіи восточныхъ губерній Россіи (Moskau). Мат. арх. Кавк. = Матеріалы по археологіи Кавказа (Moskau). Др. кам. Чуд. = А. А. Спицынъ. Древности Камской Чуди.

Die vielreihigen silbernen Gliederketten in finländischen Funden.

»Finskt Museum» vom Jahre 1894 enthielt einen Artikel mit der Überschrift »Ett silfverfynd från Hauho», in dem die Herren A. Hackman und Arthur Hjelt über eine mit morgen- und abendländischen Münzen geschmückte silberne Halskette [1] Bericht erstatteten, die im Jahre 1855 auf dem Grund und Boden des Gutes Lehdesmäki im Kirchspiel Hauho, Län Tavastehus, gefunden wurde. Später hat man mehrere Schmuckgegenstände von derselben Art geborgen. 1895 fand man auf Linnaniemi bei Tavastehus eine ähnliche unversehrte Kette, [2] in demselben Jahr in dem Hacksilberfund von Nikkilä, Kirchspiel Nousis, Teile einer solchen, [3] und ein ähnlicher Fund auf dem Gelände des Gutes Anttila im Kirchspiel Lieto (schwed. Lundo) enthielt Stücke einer ähnlichen Kette. [4] Die beiden letzterwähnten hat man etwa 40 km von einander im Län Åbo gefunden.

Die Kette aus Hauho versuchte man damals, als sie noch die einzige ihrer Art bei uns war, bald für morgenländische, bald für schwedische Arbeit zu erklären. Den ersteren Gedanken finden wir im »Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning» vom April 1863 S. 180 vertreten, und später hat Magister Otto Alcenius in seinem Artikel »Fyra anglosachsisk-tyska myntfynd i Finland» in der Zeitschrift der finnischen Altertumgesellschaft, Heft XXI, dieselbe Ansicht ausgesprochen; mehr davon am Schlusse dieses Aufsatzes. Ein Vertreter des letzteren Gedankens ist Magister Hackman in dem obenerwähnten Artikel, wo er die Kette ihrem Ursprunge nach für eine nordische, eher schwedische als finnische ansieht, obwohl

[1] Wird im Münzkabinett der Universität aufbewahrt. [2] Hist. Mus. N:o 3090. [3] Hist. Mus. N:o 3132, 3579. [4] Hist. Mus. N:o 3574, 3630.

auch er nicht ganz leugnen kann, dass sie »arabischer Import sei.»

Da ich meinerseits die Auffassung der genannten Forscher von der Sache nicht gutheissen kann und da durch die späteren Funde neues Licht über diese Schmuckstücke verbreitet worden



Abb. 1. Halskette, in Hauho gefunden.

ist, finde ich es ratsam sie einer nochmaligen Untersuchung und einem umfassenderen Vergleich zu unterwerfen.

Die wichtigsten Kennzeichen der genannten Ketten sind folgende: Sie sind vielgliederig; als Glied dient ein Ring, dessen Enden umeinander gewunden sind; ein oder häufiger zwei bis drei nebeneinander liegende lange und hohle, aus Silberdraht geflochtene netzartige Röhrchen bilden das Zwischenglied. An

den Ringen hängen arabische Silbermünzen und anderer Schmuck, und ausserdem sind an der Mittelpartie der beiden unversehrten Ketten abendländische Münzen und andere Anhängsel tragende Kettchen befestigt. Der hiermit geschilderte Teil, bildet die Vorderseite der Kette. An zweien, nämlich den Exemplaren aus



Abb. 2. Halskette, in der Nähe von Tavastehus gefunden.

Hauho und Lieto, bemerken wir noch den einer unabgeteilten Schnur ähnlichen Nackenteil, der ebenfalls, obwohl auf andre Art, aus Silberdraht geflochten ist.

Ich gebe hier die beiden Ketten im Bilde wieder, die ziemlich wohlerhalten sind, nämlich die in Hauho und die bei Tavaste-

hus gefundene; jene (Abb. 1) ist dreireihig, diese (Abb. 2) zweireihig.

Versuchen wir den Ursprung der Ketten zu bestimmen, so haben wir hauptsächlich vier Momente im Auge zu behalten: 1) den allgemeinen Bau der eigentlichen Kette in typologischer Hinsicht, 2) das darin zu Tage tretende technische Verfahren oder die Netze bildende Flechttechnik, 3) die ursprünglichen Anhängsel und 4) die später hinzugefügten. Wir wollen jedes von diesen Momenten einzeln betrachten.

1. Der Hauptteil der Kette (abgesehen von der Flechttechnik) gehört einem Kettentypus an, bei dem jedes erste Glied ein Ring und jedes zweite ein an beiden Enden mit Ösen versehener länglicher Gegenstand ist, der entweder aus Metalldraht gedreht, in eine Stange gegossen oder aus Metalldraht geflochten ist; und an denen solche langen Glieder nicht nur eins, sondern zwei bis drei nebeneinander an demselben Zwischenglied vorhanden sind. In Finland haben wir vielerlei Ketten mit eingliederigen Zwischengliedern, die gewöhnlich s. g. Stangenketten, meistens aus späteren Zeiten (XII—XIV Jahrhundert); die vielgliederigen dagegen sind älter. Ketten der letzterwähnten Art hat man in den Kirchspielen Hvittis[1] und Nykyrko[2] im Län Åbo in Brandgräberfeldern aus der ersten Hälfte der jüngeren Eisenzeit gefunden; beides zweireihige Exemplare, von denen wir die aus dem letztgenannten Kirchspiel (Abb. 7) hier abbilden. Die langen Glieder bestehen aus Eisenstäbchen, die so gebogen sind, dass sich an beiden Enden eine Öse bildet; um diese Stäbchen ist spiralförmig Bronzedraht gewunden. Ähnliche Kettenglieder findet man oft einzeln in unseren Brandgräberfeldern, und es ist sehr wahrscheinlich, dass sie ursprünglich zu vielreihigen Ketten gehört haben, obgleich sie durch Verrosten der Ringe von einander getrennt worden sind.

Wenn wir dem Ursprung der vielreihigen Gliederkette nachzuspüren versuchen, ist erstens zu beachten, dass solche Ketten, wie mir Dr. O. Almgren in Stockholm mitgeteilt hat, in Schweden nicht vorkommen. Im schwedischen National-

[1] Hist. Mus. N:o 3574: 254. [2] N:o 2550: 93.

museum giebt es wohl 6 oder 7 mit Bronzedraht umsponnene Kettenglieder der Art, wie sie Abb. 7 zeigt, aber da man sie nebst deutlich finländischen Gegenständen (runden, mit Tierfiguren versehenen Scheibenfibeln) in ein und demselben Grabe gefunden hat (Björkö N:r 104), sind sie gewiss aus Finland dorthin gekommen und beweisen keineswegs schwedischen Ursprung. Auf Gotland ist man auf eine Kette mit 21 langen Zwischengliedern, jedes aus Bronzedraht gewunden, gestossen, und unter den von Montelius abgebildeten (Svenska fornsaker Abb. 623) grossen baltischen Brustketten findet sich ein Stück einer solchen Kette, aber beide sind jüngere einreihige Bildungen des besprochenen Typus und ausserdem baltischer Import.

Nach einer Angabe des Konservators H. Kemke fehlen solche Ketten gänzlich in den Sammlungen des Prussia- sowohl als des Provinzialmuseums in Königsberg, also auch in ganz Ost-Preussen. Abbildungen von Beispielen aus dem übrigen Mittel-Europa sind mir auch nicht begegnet. Ebenso bemerken wir, dass dieser Typus nebst seinen Vorgängern auch in den östlichen Teilen Europas, an der mittleren und unteren Wolga und Kama vergeblich gesucht wird.

Dafür aber giebt es im nordwestlichen und mittleren Russland Gebiete, aus denen sich uns wichtiger Vergleichstoff darbietet.

In den Ostseeprovinzen, besonders in Estland und Livland, finden wir ziemlich häufig vielgliederige Ketten sowohl als Brustketten wie als Gehänge der Messerscheiden.[1] Wir rücken hier als Probe eine auf Ösel gefundene dreireihige Stangenkette ein, deren Zwischenglieder mit Bronzedraht umwickelt sind (Abb. 3). Von dort stammt meiner Ansicht nach auch ein dreiteiliger Kettenschmuck (Abb. 4), der in der Nähe von Vardöhus in Norwegen[2] nebst anderen Gegenständen bei einem Leichnam gefunden wurde. Als Glieder haben wir da Ringe aus Bronzedraht, deren Enden (wie an den finnischen Ketten) umeinander gewunden sind und deren Zwischenglieder zwei aus ähnlichem Draht gedrehte lange, parallele Stücke bilden. Die dreifache Verzweigung dieses Kettenschmuckes von einem Ring

[1] Kruse Necr. Taf. 11: 5, 16: 2a, 5b. Asp. Ant. Abb. 1964, 1967, 2017, 2087. R. K. Taf. 27: 13. Мат. арх. Росс., N:o 20, Taf. XIII: 3. [2]) Norwegischer Jahresbericht 1856, Abb. II: 1; Asp. Ant. Abb. 1678.

aus kommt auch bei den baltischen Gegenständen vor, was wir ausser an den obenerwähnten Gehängen der Messerscheiden an gewissen livländischen mehrteiligen Ketten mit Klapperblechen, Tierfiguren und dergleichen mehr bemerken. [1] Da die übrigen bei Vardöhus zusammen mit der Kette gefundenen Gegenstände (u. a. eine zerbrochene s. g. Doppelkreuznadel, [2] die an einer aus grossen Bronzeringen bestehenden Kette hängt) deutlich

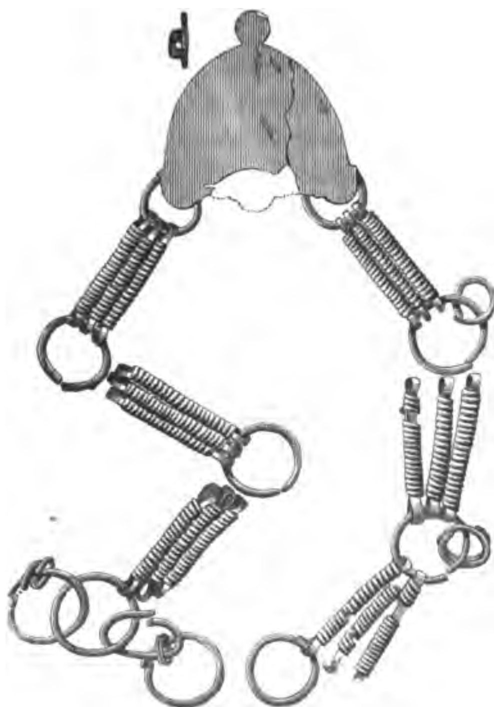


Abb. 3. Von Ösel in Livland. 1/8

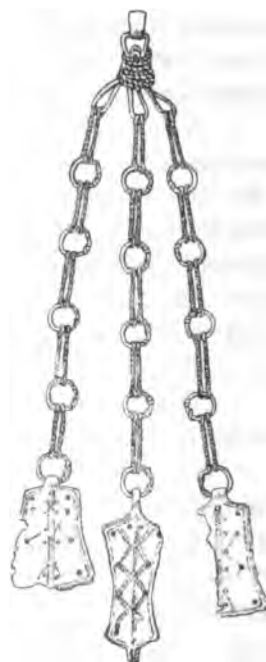


Abb. 4. Aus der Gegend von Vardöhus in Norwegen. 1/8.

[1] Kruse Necr. Taf. 16: 1 F, 5 a; R. K. 28: 12. [2] Als ich im Sommer 1904 in dem Museum zu Kristiania Gelegenheit hatte den genannten Fund in Augenschein zu nehmen, bemerkte ich, dass die zwei kreuzähnlichen Gegenstände, die sowohl im »Jahresbericht» des norwegischen Vereins von 1856, II Abb. 2 und 4 als in Asp. Ant. Abb. 1679 und 1680 als zwei verschiedene Gegenstände abgebildet sind, eigentlich zwei Stücke ein und desselben zerbrochenen Doppelkreuzes darstellen, das in unversehrtem Zustand den Kopf einer gewöhnlichen estnischen Doppelkreuznadel gebildet hat.

estnische sind, sind wir berechtigt den ganzen Fund als einen aus Estland dorthin gekommenen zu betrachten; der erwähnte Kettenschmuck ist also geeignet unser baltisches Vergleichsmaterial zu vergrössern.

Ketten von demselben oder einem diesem nahestehenden Typus finden wir weiter in den Gebieten der Merjanen und Mordwinen in den russischen Gouvernements Kostroma, Vladimir und Rjäsan.[1] Auch deren lange Glieder sind zuweilen mit Bronzedraht umsponnen.

Alle bisher erwähnten Ketten sind der jüngeren Eisenzeit oder der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung zuzuzählen (mit der grössten Wahrscheinlichkeit 700—1000). Und in den genannten Gebieten giebt es ebenso wie in Finland sowohl viel- als einreihige Ketten, unter welchen die vielreihige, mit spiralförmig umsponnenen Gliedern versehene Art auch dort ohne Zweifel die älteste ist. Aber sie ist schon an sich eine so hoch entwickelte Form, dass man bereits aus der äusseren Gestalt schliessen kann, dass sie eine Geschichte und Vorgänger gehabt hat.

Die erklärenden Urformen finden wir denn auch in den früheren und heutigen Wohnsitzen der Mordwinen in den Gouvernements Rjäsan und Tambov in den Gräbern der älteren Eisenzeit oder der ersten Hälfte des erwähnten Jahrtausends. Man hat nämlich in diesen eine besondere Art Schmucksachen gefunden, die zwar keine direkten Vorbilder, aber dennoch typologische Voraussetzungen für die oft genannten Kettenformen sind. Ich meine die vielreihigen Hals- und Armbänder, die aus auf lederne oder wollene Schnüre aufgereihten bronzenen Spiralröhrchen und Perlen hergestellt sind; die ein zu einem platten Ring zusammengedrückter, auf der Vorderseite oft mit runden Buckeln geschmückter Bronzedraht oder Blechschmuck in längeren oder kürzeren Zwischenräumen abteilt, und die ferner an den Teilungsstellen noch allerlei Anhängsel und Ringe tragen (Abb. 5, 6).

Aus dieser Art Halsbänder sind meines Erachtens die vielreihigen Ketten in der folgenden Weise entstanden: da man

[1] Asp. Ant. Abb. 969, 970, 972, 973, 906. Мат. вост. губ, III, Костр. Кург. Taf. 2; 15.

das Halsband zur Erzielung grösserer Haltbarkeit ausschliesslich von Metall machen wollte, musste man anstatt Schnüren Metalldraht, am liebsten doppelt gebogen, durch das Spiralrohr fädeln. Zugleich aber wurde es notwendig durch Herstellung von Gliedern allzu grosser Steifheit vorzubeugen. Da die Glieder aus runden Ringen angefertigt wurden, an die sich die zwei- bis dreireihigen Zwischenglieder mit Ösen an beiden Enden anschlossen, hatte also die neue Kette in der Hauptsache dasselbe Aussehen wie früher das Halsband. Als Beweis dafür, dass die vielreihigen Schmuckketten wirklich in dieser Weise entstanden sind, dienen uns die auf mordwinischem Gebiet gefundenen Metallketten dieser Art, an welchen als Reminiszenz an die vorausgehende Entwicklungsstufe als Zusatz[1] noch Perlen verwandt worden sind, wie auch der Umstand, dass die langen Glieder von dergleichen Ketten aus den Ostseeprovinzen wie aus Finland gleichfalls oft mit Bronzedraht umsponnen sind (Abb. 3, 7), was mit Sicherheit auf ostfinnischen (mordwinischen) Ursprung hindeutet. Zu dieser Kettengruppe gehören auch unsere zwei- und dreireihigen Silberketten, die sich in typologischer Hinsicht von den gewöhnlichen Ketten der Gruppe sonst nur durch das Netzgebilde der langen Zwischenglieder unterscheiden, und besonderes Gewicht ist darauf zu legen, dass jener Kettentypus damals, als die Silberketten angefertigt wurden, in seiner ursprünglicheren Form in unserem Lande bereits bekannt war und daher auf die Bilgung der Silberketten einwirken konnte. Ein Blick auf die typologische Serie, die die Abbildungen 5, 6, 3, 7, 8 und 9 darstellen, ist geeignet den eben geschilderten Entwicklungsgang zu erklären. Die späteste Entwicklungsstufe präsentiert sich selbstverständlich in der einreihigen Kette, war sie nun eine geflochtene Röhrchenkette oder eine gegossene Stangenkette.

2. Die vierkantigen netzartigen Röhrchen der Kettenglieder sind folgendermassen geflochten: ein Silberdraht geht in einer mehrere Schichten von Maschen bildenden Kreisbewegung der Art vorwärts, dass immer eine Masche jeder unteren Schicht in die

[1] Мат. арх. Росс., N:o 10, IV: 10.

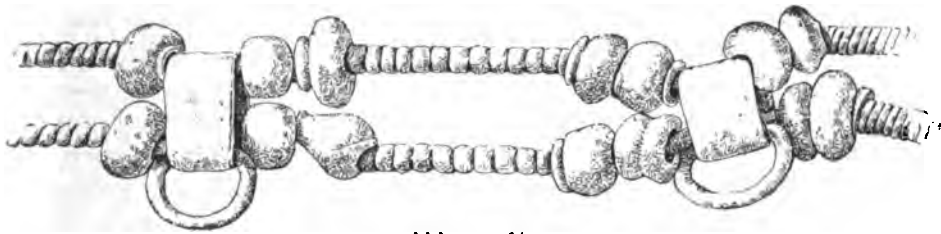


Abb. 5. 1/1

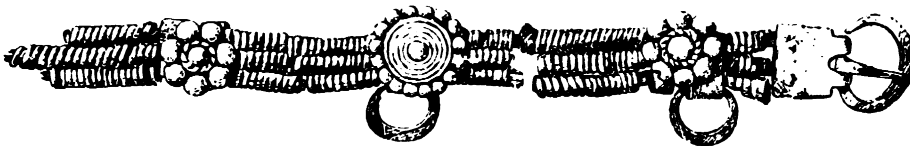


Abb. 6. Hals- und Armbänder aus den Gouvernements Rjäsan und Tambov in Russland. 1/1.

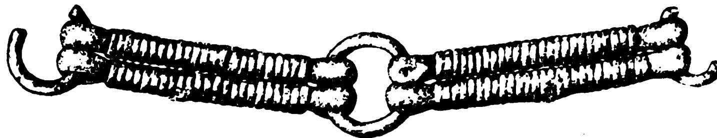


Abb. 7. Aus Nykyrko im Län Åbo. 1/1.

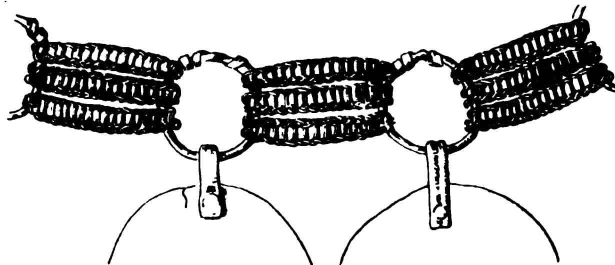


Abb. 8. Teil von der in Hauho gefundenen Halskette. 1/1.

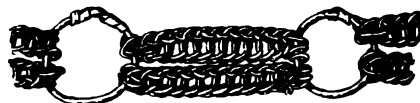
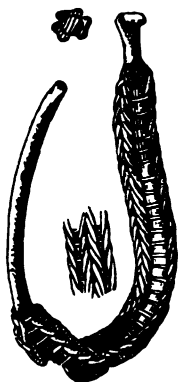


Abb. 9. Teil von der in der Nähe von Tavastehus gefundene Kette. 1/1.

entsprechende Masche der oberen Schicht greift. Diese Maschenreihe schreitet spiralförmig von dem einen Ende des Röhrchens nach dem anderen fort. Während der Herstellung hat man in der Röhre ohne Zweifel eine hölzerne oder metallene Form gehabt, um dem Gegenstande das gewünschte Muster zu geben, die aber herausgezogen wurde, ehe man das Ende der Röhre verschloss. Solche bronzene Formen erkennen wir noch in ebenso hergestellten, in Russland gefundenen Armbändern (Abb. 10). Das Flechten selbst veranschaulicht Abb. 11.



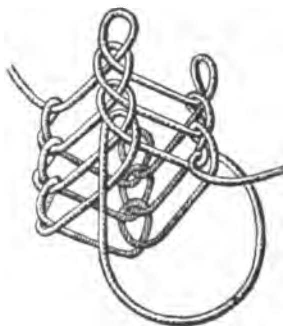


Abb. 10. Aus dem Gouvern. Tobolsk. 1/1. Abb. 11 (vergrössert).

In Finland kommt nach dem Ausweis der bisher gemachten Funde die Netztechnik zuerst an diesen unseren Silberketten vor. Aber später, am Ende der Periode, finden wir, dass sie auch bei der Verfertigung anderer Gegenstände in ausgedehntem Masse üblich geworden ist. So hat man, wie Magister Hackman richtig bemerkt, in karelischen Gräbern aus dem XII—XIV Jahrhundert Kopfschmucke für Frauen und in den nämlichen Gräbern auch eine unabgeteilte Halskette gefunden,[1] die genau dieselbe Arbeit aufweisen und die nach allem zu urteilen einheimische Erzeugnisse sind.

Dieses Netzgeflecht finden wir zuweilen auch anderswo als in Finland. In Schweden hat man einige in dieser Art angefertigte Gegenstände und Stücke von solchen gefunden,

[1] Th. Schwindt. S. M. Y. aik. XIII. Abb. 185 u. 224.

aber sie sind dort im Allgemeinen selten, und meines Wissens giebt es nur ein Fragment, das mit den Gliedern der besprochenen Kette verglichen werden könnte.[1] Da aber dessen Gebrauch oder Zweck fraglich ist, und da es in mehreren grossen schwedischen Hacksilberfunden keinen sicheren Überrest solcher Ketten giebt, ist es höchst unwahrscheinlich, dass sie schwedischen Ursprungs wären, zumal da es den Eindruck macht, als ob die Flechttechnik dort eine recht fremde Erscheinung wäre.

Aus Holstein bildet Prof. J. Mestorf zu Kiel einen auf diese Weise geflochtenen, aber zerbrochenen Silbergegenstand ab.[2]

Aus den russischen Ostseeprovinzen kennt man die Netztechnik durch einen in dem Rigaischen Kongresskatalog veröffentlichten silbernen Frauenkopfschmuck von dem Gute Repshof in Livland.[3] Ausserdem hat Prof. R. Hausmann in Dorpat auf einen zweiten ähnlichen, aus Bronzedraht geflochtenen Gegenstand hingewiesen, der ebenfalls in Livland gefunden worden ist.[4] Auch an anderen Orten in Russland ist dieses Geflecht bekannt, besonders durch bronzene und silberne Armbänder aus den Gouvernements Kostroma,[5] Vjatka[6] und Tobolsk[7] (Abb. 10) und durch einen Kettenschmuck aus Kaukasien.[8] Obwohl aber die Technik in Russland vorkommt, hat man dort, wie mir die Herren I. Smirnoff und A. Spitzin in Petersburg mitgeteilt haben, kein Beispiel von solchen Halsketten gefunden.

Man hat keine sichere Kenntnis davon, woher diese eigentümliche Flechttechnik stammt. Wir können nur sagen, dass sie nicht abendländischen Ursprungs, sondern vielmehr eine östlich von der Ostsee und dem Bottnischen Meerbusen entstandene Kunst ist. Es ist nämlich zu bemerken, dass sie ihrem allgemeinen Charakter nach mit der Verwendung des Metalldrahtes verwandt zu sein scheint, die wir oft an den

[1] Nationalmuseum zu Stockholm, Inv. N:o 3004, der Hacksilberfund auf der Insel Ternö in Blekinge. [2] Mittheil. d. Anthr. Ver. in Schleswig-Holstein, VIII, S. 7. [3] R. K. Abb. 27: 10. [4] R. K. N:o 369: 15. [5] Мат. вост. губ. III, Костр. кург. Taf. 1, Abb. 13. [6] Dasselbe Werk II, Taf. XII, Abb. 2. [7] Vom Burgberge Isker in der Nähe von Tobolsk, Hist. Mus. N:r 3626: 487. [8] Мат. арх. Кавк. VIII, Taf. LII, Abb. 9.

gewundenen und geflochtenen Hals- und Armbändern der Hacksilberfunde beobachten, die teils arabischer Herkunft, teils nordische Nachbildungen morgenländischer Gegenstände sind. Da auch die Zeit, aus der die ältesten Erscheinungen der Netztechnik auf uns gekommen sind, wie wir später sehen werden, mit dem morgenländischen Handel im X Jahrhundert zusammenfällt, scheint die Vermutung begründet, dass das Gewinde und Geflecht unserer Ketten eigentlich als eine Verzweigung jener ursprünglich morgenländischen Metalldrahttechnik, als ihre vielleicht im Norden am weitesten ausgebildete und verfeinerte Entwicklung anzusehen ist.



Abb. 12. Stück des hinteren Teiles der Kette aus Hauho. 1/1.



Abb. 13. Der mittlere Teil der Kette aus Tavastehus. 1/1.

An allen Ketten giebt es ausserdem Teile, bei denen eine andere Flechtart zur Anwendung gekommen ist als die oben geschilderte, nämlich am Nackenstück der Ketten aus Hauho und Lieto sowie an dem mittelsten Zwischenglied aller Ketten. (Abb. 12, 13). Auch diese Teile sind selbstverständlich die Arbeit des ursprünglichen Herstellers der Kette.

3. Der Gebrauch von Anhängseln vieler verschiedener Arten war, wie bekannt, bei allen finnischen Völkern während der Eisenzeit allgemein. Sie kamen, wie oben erwähnt wurde, auch an den mordwinischen Hals- und Armbändern, an einer Art livländischer Halsringe u. a. Schmuckgegenständen vor. Zur Zeit des arabischen Handels begann man auf beiden Seiten des Finnischen Meerbusens überdies noch morgenländische Silbermünzen an den um den Halz zu tragenden Perlenschnüren zu befestigen, und zwar war dieser Gebrauch ziemlich allgemein, sodass man in den finnischen Gräbern aus dem IX und X Jahrhundert gewöhnlich wenigstens eine solche Münze findet. Als beliebten Schmuck begann man sie schon im XI Jahrhundert nachzubilden, und sogar diese Silberbrakteaten wurden als Halsgeschmeide getragen. Die Anhängsel unserer Silberketten, die auch in arabischen Münzen bestanden, haben

also wie der Bau des Hauptteils der Ketten selbst ihre Voraussetzungen in unserem Heimatlande.

Als ursprüngliche Anhängsel der Ketten dienen arabische Münzen und andere aus dem Orient und Ostrussland stammende Schmucksachen. Dass sie schon bei der Herstellung der Kette angehängt wurden, wird dadurch bewiesen, dass sie an allen Ketten vorhanden sind und mit fast übereinstimmenden Ösen an deren Ringen angebracht sind, also bereits in der Auffassung einbegriffen gewesen zu sein scheinen, die die damaligen Silberschmiede von einer vollkommenen und schönen Kette hatten.

Nach den Bestimmungen Prof. Arth. Hjelts gehören die Münzen zu folgenden Arten: an der Kette aus Hauho haben wir 7 kufische, 1 bulgarische, in der Stadt Suvar (wahrscheinlich das heutige Sviaschk in der Nähe von Kasan) geprägte, und 3 kufische Falschmünzen, die wie man vermutet, gleichfalls von den Wolga-Bulgaren zwischen den Jahren 903—973 geprägt worden sind. An der Kette aus Tavastehus sind eine Pehlevimünze (640—700) und 4 zwischen den Jahren 869—943 geprägte kufische; ein Stück der Kette aus Lieto trägt eine arabische Münze, die vor dem Jahre 908 geprägt ist. Auch an dem Bruchstück einer Kette aus Nousis ist noch eine Münze, eine byzantinische, befestigt, die zwischen den Jahren 976—1025 geprägt ist, doch ist es fraglich, ob sie ursprünglich dazu gehört hat. Es ist nämlich zu beachten, dass der Ring, an dem sie hängt, sehr kunstlos und nachlässig gearbeitet ist und gelegentlich einer späteren Ausbesserung entstanden sein dürfte. Daher scheint es nicht unmöglich, dass die byzantinische Münze auch erst damals angehängt wurde, besonders weil sie etwas jünger ist als die an den ursprünglichen Ringen solcher Ketten gewöhnlich vorkommenden Münzen. Da jede Kette natürlicherweise nach dem Prägungsjahre ihrer spätesten Münzen verfertigt ist, scheinen also die meisten Ketten dem X Jahrhundert anzugehören, die Ketten aus Hauho und Tavastehus aber stammen aus dem Ende desselben Jahrhunderts, d. h. etwa aus dem Jahre 1000. Ausgeschlossen ist aber auch nicht, dass deren noch zu Anfang des folgenden Jahrhunderts hergestellt wurden, weil man mit den Kettenbruchstücken aus Lieto durchlöcherte byzantinische Münzen aus derselben Zeit wie die erwähnte

Münze von Nousis gefunden hat, welche vielleicht zu der Kette gehört haben. Es ist im Übrigen auch bemerkenswert, dass beide letztgenannten Ketten nach den übriggebliebenen Fragmenten zu schliessen einreihig gewesen sind, was unzweifelhaft auch ein Kennzeichen einer späteren Zeit ist.

Ausser den genannten morgenländischen und den in der Gegend von Bolgar geprägten Münzen gehören zu den ursprünglichen Anhängseln dieser Ketten auch noch andere Gegenstände, die sowohl aus dem Orient als aus Bolgar und der Umgegend des Kamaflusses stammen. So hat die Kette aus Tavastehus zwei silberne Zierplatten. In die eine (Abb. 14) hat man mit einem spitzen Werkzeug Linien eingepunzt, die ein Pflanzenornament darstellen, und der Grund ist voll kleiner eingeschlagener Kreise, welche Ornamentation an manchen





Abb. 14. Abb. 15.
Anhängsel der Tavastehuser Kette. 1/1.

Stellen durch einen Einschnitt abgekürzt erscheint. Die Platte selbst ist dicker als gewöhnliches Blech, und Herr Smirnoff glaubt denn auch mit vollem Recht, dass sie aus einer silbernen Schale ausgeschnitten sei, und sieht in den Pflanzenfiguren möglicherweise persische Arbeit. Der andere Gegenstand (Abb. 15) ist ursprünglich ein Gürtelbeschlag gewesen, später aber mit einer Öse versehen und als Schmuck an die Kette gehängt worden. Er ist herzförmig, gewölbt, auf der Hinterfläche mit drei Stiften versehen und auf der Vorderseite mit einigen, wahrscheinlich dem Pflanzenreiche entnommenen Figuren geziert; die Ornamentation scheint nach Smirnoffs Ansicht »etwas arabisches» zu haben. Die Stellen zwischen den Figuren sind mit Niello ausgefüllt, und die Figuren sind von

einem Perlenkranz umgeben. Der Grund zwischen diesem und den Figuren ist voll ähnlicher kleiner gepunzter Kreise, wie wir sie auf dem ersten Gegenstande sehen. Solche Gürtelbeschläge kommen in Russland häufig vor, besonders in der Gegend von Perm am Kamaflusse [1] und nach Angaben von Smirnoff auch in Sibirien.

Die Kette aus Hauho hat ebenfalls an dem einen Ende ein Silberblech (Abb. 16); dieses ist rund, und in der Mitte befindet sich eine kleine Wölbung mit einem durch Abnutzung entstandenen Loch; auf der oberen Seite um dieses herum sehen wir drei von eingeschlagenen Punkten gebildete Kreise und zwischen diesen zwei ähnliche von unten gepunzte Kreise, die auf der oberen Seite erhaben erscheinen. An einer Stelle bemerken wir am Rand dieser Platte einen Teil von einer ähnlichen Punktlinie, deren übriger Teil augenscheinlich durch Abschneiden weggefallen ist. Demgemäss ist es höchst wahrscheinlich, dass auch diese Platte ursprünglich zu einem anderen Gegenstande gehört hat, vielleicht zum Deckel einer Silberschale, dessen mittelster Teil sie etwa war. Wie bekannt, brachte nämlich der arabische Handel viel und verschiedengeformte Silbergefässe und Schalen mit, die für den Handel oder für andere praktische Zwecke zuweilen wie andere kleinere Gegenstände zerstückelt worden sein dürften.

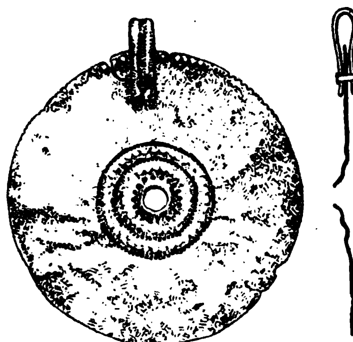


Abb. 16. Anhängsel der Kette aus Hauho. 1/1.

Da diese Anhängsel in derselben Weise an den Ringen der Ketten befestigt sind wie die obengenannten Münzen, mögen sie mit den meisten oder wenigstens den spätesten von diesen gleichalterig sein, d. h. etwa aus dem X Jahrhundert stammen. Unter den spätesten Anhängseln der Kette aus Hauho finden wir sogar ein permisches (Abb. 17), das wohl eigentlich zu den ursprünglichsten gezählt werden muss; siehe weiter unten.

[1] Др. кам. Чуд., Taf. XVII, XXII, XXIII, XXXIII.

Ösen, wie die, welche die arabischen Münzen mit den Kettenringen verbinden, und die Ringe selbst, deren Enden platt geschmiedet und umeinander gedreht sind, hat Magister Hackman für einen den skandinavischen Silberfunden eigentümlichen Zug gehalten. Die Richtigkeit dieser Schlussfolgerung möchte ich bezweifeln, weil man solche Formen in Finland und anderswo häufig findet. Besonders sind die Ringe und die hübschen Schürzknoten, die wir an den beiden Endringen der Tavastehuser Kette sehen, Bildungen, die wir in allen Hacksilberfunden in Russland und Deutschland und besonders in den nordischen Ländern finden, die aber in Finland ebenso gewöhnlich sind wie in Skandinavien.

4. Jüngeren Ursprungs sind die Anhängsel, die in der Mitte der Ketten aus Tavastehus (Abb. 1) und Hauho (Abb. 2) an kleinen Kettchen hängen. Diese Kettchen, je 6 an jeder Kette, haben ihren Platz zwischen den übrigen Anhängseln, weshalb sie nicht an Ringen befestigt, sondern mittels ihrer obersten Öse direkt auf das Röhrchennetz gezogen sind.



Abb. 17. Anhängsel der Kette aus Hauho. 1/1.

An der Kette aus Hauho bestehen die Anhängsel in 5 abendländischen Münzen, nämlich 3 angelsächsischen, 1 deutschen und 1 schwedischen, die zwischen den Jahren 1016 und 1050 geprägt und somit etwa ein halbes Jahrhundert nach ihrer Anfertigung an die Kette gefügt worden sind.

Aber unter diesen Anhängseln ist noch ein gewölbter, mit Niellofüllung verzierter silberner Beschlag von einer Form, die so oft in den permischen [1] Funden vorkommt, dass wir ihn als von dort eingeführt betrachten müssen. Magister Hackmans Vermutung, dass er in Schweden nach morgenländischen Mustern hergestellt sei, bewährt sich nicht, weil man seinesgleichen in Schweden gar nicht kennt und weil er überhaupt nicht wie eine Nachahmung aussieht. Was sein Alter betrifft, so ist er seiner

[1] Др. кам. Чуд., Taf. 21, 33, 35. — Finskt Museum, 1894, S. 89, Abb. 9.

Arbeit, der Gewölbheit und der Niellotechnik nach mit dem herzförmigen Anhängsel der Tavastehuser Kette zu vergleichen (Abb. 15) und dürfte daher eben so alt sein wie dieser. Ein anderer Umstand weist noch darauf hin. Während die erwähnten abendländischen Münzen ohne besondere Öse unmittelbar durch ein am Rande befindliches Loch mit dem Kettchen verbunden sind, ist der permische Schmuck allein mit einer ähnlichen Öse versehen wie die als ursprüngliche Anhängsel dieser und anderer Ketten zu betrachtenden morgenländischen Münzen. Wahrscheinlich hat er früher zu den ursprünglichen und älteren Anhängseln dieser oder einer ähnlichen Kette gehört, ist aber, nachdem er losgegangen, später zu diesen jüngeren abendländischen Münzen gehängt worden.

Wenn wir die späteren Anhängsel der Tavastehuser Kette betrachten, können wir schon aus den drei verschiedenen technischen Verfahren der Kettchen schliessen, dass sie nicht gleichzeitig daran befestigt worden sind, und diesen Schluss bestätigen die Prägungsjahre der Münzen. a) Die beiden äussersten Kettchen sind aus runden Ringen gemacht, die aus einem zweifach spiralförmig gewundenen Silberdraht bestehen; zwischen diesen und den Münzen befinden sich Ösen; beide Münzen sind angelsächsische, die eine von Knut dem Grossen († 1035) und die andere von Harald I. († 1039). Sie sind also gleich alt, aber beinahe ein halbes Jahrhundert jünger als die ursprünglichen, arabischen Münzenanhängsel (deren letztmögliches Prägungsjahr 943 ist), und scheinen erst damals ihren Platz unter den Schmucksachen der Kette erhalten zu haben. b) Die Glieder zweier, diesen am nächsten hängenden Kettchen sind aus feinem Silberdraht gefertigt, der an beiden Enden zu einer Öse gedreht ist und dessen Enden dicht und sorgfältig um den Rumpf gewunden sind; die Münzen haben keine besonderen Ösen, die eine ist eine angelsächsische, von Eduard dem Bekenner (1042—1066), die andere eine dänische, von Sven Estridson (1047—1076). Auch sie sind ziemlich gleichalterig, aber der Kette sind sie offenbar etwa dreissig Jahre später angehängt worden als das erste Paar. c) Die Kettchen des dritten oder mittelsten Paares der Anhängsel sind fast auf dieselbe Weise gearbeitet wie die letzterwähnten, nur sind sie mit weniger Sorgfalt gewunden. An ihnen

sind kleine aus Silber gegossene Anhängsel befestigt. Das eine ist halbmondförmig; auf der Oberfläche sind kleine Erhöhungen, die eine Nachahmung solcher Filigranornamentation zu sein scheinen, wie sie recht oft in den Hacksilberfunden und auch sonst auf der Oberfläche von in Russland gefundenen halbmondförmigen Silberanhängseln vorkommt. Das andere (Abb. 18) ist die Nachahmung eines wahrscheinlich gleichartigen, mit Pflanzenornamenten versehenen permischen Gürtelbeschlags, wie ihn Abb. 20 zeigt.[1] Die Pflanzenmotive sind falsch aufgefasst, und nur die kleinen Erhöhungen am Rande sind an ihrem richtigen Platz. Der Perlenkreis, den man oft an solchen Schmucken findet, ist auch hier nachgeahmt. Die Gussarbeit ist an beiden Gegenständen dieselbe, ungeputzt und ziemlich ungeschickt, weshalb die Gegenstände gut gleichalterig, ja sogar die Arbeit eines und desselben Mannes sein können. Dass sie in Finland verfertigt sind, braucht man nicht zu bezweifeln, da man hier sogar besser gegossene Nachahmungen zustande gebracht hat. Sie dürften dem XII Jahrhundert angehören.

Alle bisher erwähnten Münzen und übrigen ursprünglichen und späteren Anhängsel der Tavastehuser Kette, ausser den letzterwähnten gegossenen Zieraten, sind vergoldet gewesen, ein Umstand, der ebenfalls darauf hinweisen dürfte, dass die Ketten noch am Anfang der XII Jahrhunderts getragen wurden. Hildebrand bemerkt nämlich, dass man vergoldeten Münzen erst um jene Zeit[2] in Schweden begegnet.

Es wurde bei der Tavastehuser Kette noch ein Paar von Anhängseln (Abb. 21) gefunden, das ohne Zweifel gleichfalls zu der Kette gehört hat, das sich jedoch, da es von schlechterem Silber war als die übrigen, durch Verrosten von ihr gelöst hat. Das technische Verfahren, das die Kettchen erkennen lassen, stimmt mit dem der oben unter b) geschilderten überein. Die Anhängsel selbst sind aus Blech geschnittene fünfeckige Stücke mit zwei geschweiften Rändern; die am oberen Ende stehengelassene Spitze ist zu einer Öse umgebogen; an beiden Seiten sind längs der Ränder doppelte Zickzackorna-

[1] Auf Leikkimäki im Ksp. Kokemäki in Finland gefunden, Hist. Mus. N:o 2001. 69.

[2] Teckningar ur svenska statens hist. museum, 2. Heft., S. 5.

mente angebracht. Die Enden des Ringes, der die Öse mit der Kette verbindet, sind wie bei den ursprünglichen Gliederringen der eigentlichen Kette umeinander gewunden. Ähnliche vier- und fünfeckige Bleche mit geschweiften Rändern sind auch früher bisweilen in nordischen Funden angetroffen worden. Ein in seiner äusseren Form mit diesen verwandter Gegenstand, den Dr Hj. Stolpe auf Björkö im Mälarsee gefunden hat, ist mit dem Bilde eines in arabischer Art gezeicheten wachsenden Baumes

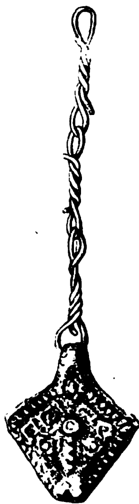
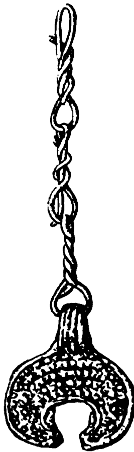



Abb. 18, 19. Anhängsel der Tavastehuser Kette 1/1.



Abb. 20. Beschlag aus d. Ksp. Kokemäki. 1/1.

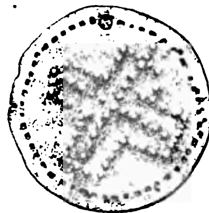


Abb. 22. Anhängsel aus Lieto. 1/1.

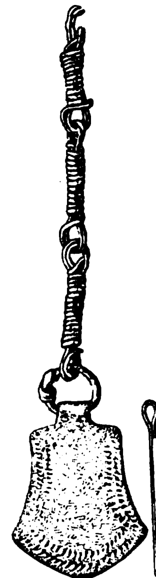


Abb. 21. Anhängsel, mit d. Tavastehuser Kette gefunden. 1/1.

verziert[1] und stammt spätestens aus dem Jahr 900; man darf mit gutem Fug annehmen, dass auch die anderen ähnlichen Klapperbleche mit solchen Blechen in typologischem Zusammenhang stehen. An dem oben abgebildeten dreiteiligen Kettenschmuck[2] von Vardöhus (Abb. 4), auf dessen baltischen Ursprung hingewiesen wurde, befinden sich zwei diesem nahestehende, obwohl

[1] Stolpe, Mbl. 1880, S. 38. [2] Asp. Ant. Abb. 1678 und norwegischer Jahresbericht 1856, Abb. II: 1.

durch die Ornierung unterschiedene Bleche. Bei Gråträsk im Kirchspiel Piteå in Nord-Schweden hat man einen grossen Fund,[1] wahrscheinlich karelischen (finnischen) Ursprungs, zu Tage gefördert; er enthält eine Menge demselben Typus angehörender Anhängsel, die die stufenweise Entwicklung der kleinen Klapperbleche (Abb. 21) aus den grossen (Abb. 4) vollkommen deutlich machen. Nach den Münzen zu urteilen stammt der Fund aus dem XII Jahrhundert, es sind also auch die oftgenannten Bleche (Abb. 21) zu den Kettenanhängseln jener Zeit zu zählen. Wenn wir noch hinzufügen, dass man ähnliche, gewöhnlich ornierte Bleche an verschiedenen Orten in Livland und Ingermanland[2] gefunden hat und dass die Klapperbleche aus Bronze in den Ostseeprovinzen im Allgemeinen sehr gewöhnlich sind, braucht man kaum zu bezweifeln, dass die kleinen mit der Tavastehuser Kette gefundenen Klapperbleche, bei uns die einzigen dieser Art, entweder im südlichen Finland oder in den Ostseeprovinzen angefertigt sind, wenn auch die Urformen des Typus anderswoher gekommen sind.

Ein Anhängsel ist noch zu besprechen, das bei den Kettenbruchstücken von Lieto gefunden wurde. Es ist eine runde brakteatenähnliche Silberplatte mit einem Loch zum Aufhängen im Rande, die daher vielleicht zu der Kette gehört hat. Auf ihr ist durch eingepunzte Punkte, die auf der andern Seite als kleine Erhöhungen erscheinen, ein einfaches und unverziertes Kreuz gebildet, das ausserdem so nachlässig gearbeitet ist, dass es nicht einmal ganz regelmässig aussieht (Abb. 22). Magister Alcenius (Fyra anglos. myntfynd, S. 11) sieht in diesem Kreuz ein christliches Symbol und hält es deshalb (da das Christentum noch nicht in Finland eingeführt war) für unmöglich, dass die Kette selbst in Finland gemacht sei. Ich möchte diese Ansicht für irrig halten, weil wir eine ähnliche Technik auch auf anderen einheimischen Brakteaten und verschiedenen Gegenständen aus derselben Periode antreffen,[3] und weil man mancherlei mit Kreuzen versehene runde, teilweise vielleicht als Nachahmungen

---

[1] Schwed. Nat. Mus. N:o 10501. [2] Мат. арх. Росс., N:o 20, Taf. XII: 22; R. K. Taf. 18, Abb. 21; Fr. Kruse Necr., Taf. 16, 1 b; Bähr, Gräber der Liven, Taf. XII: 5. [3] Finskt Museum, 1898, S. 25. Abb. 6. Asp. Ant. Abb. 1672.

byzantinischer und west-europäischer Münzen entstandene Brakteaten oft wenigstens in unseren Nachbarländern Ingermanland und sogar in den Gebeiten der Merjanen [1] u. a. findet, von wo dieses Ornamentsmotiv leicht seinen Weg nach Finland hat finden können. Aber die Kreuze dieser Gegenstände haben nur dekorative Bedeutung. Und was das Kreuz des in Rede stehenden Brakteaten von Lieto betrifft, so hat es auf diesen nicht einmal die Form, die als christliche Symbole gebrauchte Kreuze gewöhnlich haben, auch scheint es nicht in dem Sinne getragen worden zu sein, weil das zum Aufhängen angebrachte Loch so placiert ist, dass das Kreuz bei freiem Hängen nicht gerade, sondern schief steht, wie auf einer ähnlichen südwärts vom Ladoga gefundenen mit einer Öse versehenen Zierplatte, die Brandenburg [2] veröffentlicht hat. Wenn der oftgenannte finnische Brakteat wirklich an unserer Kette gebraucht worden ist, dürfte er erst in späten Zeiten daran befestigt worden sein, denn derartige Anhängsel sind gewöhnliche Erzeugnisse des XI oder XII Jahrhunderts, also jünger als die Entstehungszeit der Kette. Er vermag also in keiner Weise die Frage zu beleuchten, ob die Kette selbst einheimische Arbeit ist oder nicht.

Werfen wir nun einen Blick auf die oben ausgeführten Untersuchungen, können wir unsere Ergebnisse in folgenden Behauptungen zusammenfassen: der vielreihige Kettentypus, dem die besprochenen Silberketten angehören, ist während der älteren Eisenzeit auf mordwinischem Gebiete entstanden und hat sich unter den finnischen Völkern an der Ostsee und nach Finland verbreitet, wo man ihn am Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung antrifft, aber er fehlt oder ist ein fremder Eindringling in den Nachbarländern. Die an den Silberketten auftretende Flechttechnik ist wahrscheinlich eine hier im Norden erfundene Art des Silberdrahtflechtens, das zur Zeit des arabischen Handels an den Gegenständen der Hacksilberfunde hervortritt, und ist damals auf den besprochenen Kettentypus in Finland angewandt worden. Als urspüngliche Anhängsel hat man an den Ringen der Ketten ausschliesslich

[1] Мат. арх. Росс., N:o 20, Taf. II: 5, XII: 19, 26; N:o 25, Taf. XXVI: 18; N:o 29, Taf. XXII: 7, 11 a, 13. Asp. Ant. Abb. 1069. [2] Мат. арх. Росс., N:o 18, Taf. VII: 12.

arabische, persische und Wolga-bulgarische Silbermünzen und andere kleine Schmucksachen aus jenen fernen Ländern befestigt, welche Anhängsel beweisen, dass die Ketten im X und zu Anfang des folgenden Jahrhunderts angefertigt worden sind. Die abendländischen Münzen und anderen späteren Anhängsel sind Beigaben des XI und XII Jahrhunderts. Da solche Ketten nur aus Finland bekannt sind, und da sowohl die Voraussetzungen zu dem Bau des Hauptteils der Ketten als zu der Anwendung von Münzenanhängseln schon damals bei uns vorhanden waren, müssen wir sie als Erzeugnisse finnischer Silberschmiede ansehen.

Nach diesem Überblick muss ich mit einigen Worten die früher in der Sache ausgesprochenen Ansichten berühren.

Was die Kette aus Hauho betrifft, ist Herr Hackman folgender Meinung gewesen: wenn sie auch nordischen, eher skandinavischen als finnischen Ursprung sind, fehlen dennoch entscheidende Beweise, die die Möglichkeit des arabischen Importes vollkommen zu widerlegen im Stande wären. Die Gründe, worauf sich diese Ansichten stützen, sind schon oben an ihrem Platze berührt worden, weshalb sie hier keiner weiteren Besprechung bedürfen.

Magister Alcenius hat in seiner wertvollen Abhandlung »Fyra anglosachsisk-tyska myntfynd» dieselbe Ansicht von dem Ursprung unserer Ketten ausgesprochen, die schon im »Litteraturblad» 1863 über die Kette aus Hauho veröffentlicht wurde, dass sie nämlich ursprünglich morgenländische Arbeit seien, durch den gotländischen Handel nach Skandinavien gelangt wären und dort einen Zusatz von abendländischen (auch skandinavischen) Münzen bekommen hätten, dass sie vielleicht nur auf Gotland als Schmuck getragen worden und dass sie nach der weiteren Ausbreitung des Christentums auf der Insel und nach der Gründung Visbys am Ende des XI Jahrhunderts als Handelsware nach Finland gekommen wären. (Im »Litteraturblad» hiess es, die Kette aus Hauho sei schliesslich mit den Kriegern Birger Jarls von Schweden herübergekommen).

Magister A. hebt gegen die Auffassung Hrn Hackmans von einem eventuellen finnischen Ursprung hervor, dass die an den Ketten angetroffenen skandinavischen und byzantinischen Münzen in Finland so selten seien, dass jene kaum 1, diese nur 0,1

Prozent von allen Münzen unserer Funde ausmachen, weshalb es den finnischen Schmieden fast unmöglich gewesen wäre aus einer so geringen Anzahl Münzen mehrere für die Ketten auszuwählen.

Hierbei ist zunächst zu betonen, dass die Münzen an sich nur Hinweise auf die Zeit der Herstellung und Verwendung der Ketten, und die Münzen und übrigen Anhängsel Angaben über ihren eignen Ursprung liefern können, während sie über das Heimatland der Ketten selbst keinen Aufschluss geben. Was die Seltenheit betrifft, sind diese Münzen nicht die einzigen und grössten Seltenheiten der Ketten. Von den Anhängseln (ausser den Münzen) ist jedes (von den im Ganzen 8 Stück) das einzige seiner Art in Finland gefundene, und da die Anhängsel überhaupt aus vielen verschiedenen Ländern stammen, würden wir also, wenn man auf die Seltenheit sähe, für die Ketten aus Tavastehus und Hauho leicht ein halbes Dutzend Heimatländer erhalten.

Aber der Gebrauch seltener Gegenstände ist dennoch eine Erscheinung von solcher Eigenart, dass er einiger Beleuchtung bedarf. Das natürlichste dünkt mich zu sein, dass die Münzen und anderen Anhängsel eben wegen ihrer Seltenheit an den Ketten angebracht worden sind. Man wollte gern, wo sich die Gelegenheit darbot, an der sichtbarsten Stelle der Kette seltene Schmucksachen befestigen, die die Nachbarn und Bekannten des Kettenbesitzers nicht hatten, was also ihren Wert in den Augen des Betrachters noch steigern musste.

Den Gedanken an den morgenländischen Ursprung der Ketten hat eigentlich der Umstand hervorgerufen, dass als ursprüngliche Anhängsel, die gleich bei der Zusammenfügung der Ketten an den Ringen befestigt wurden, arabische und persische Münzen verwandt worden sind. Gegen die Wahrscheinlichkeit einer solchen Mutmassung hat Prof. Arth. Hjelt in Bezug auf die Kette aus Hauho folgende bemerkenswerten Worte geäussert:[1] »Ein direkter Beweis gegen den in Frage stehenden morgenländischen Ursprung sind meines Erachtens die bulgarische Münze und die drei kufischen Falschmünzen, die auch zu den

[1] Finskt Museum 1894, S. 96.

ursprünglichen Anhängseln der Kette gehören. Denn es ist wohl kaum glaubhaft, dass man in dem Heimatlande der Samaniden solche barbarischen Münzen gebraucht hätte, sei es als Schmuck oder im Handel.» Ein weiteres Argument dafür ist noch das, was oben von mir erwähnt wurde, dass nämlich diese Art Ketten im Bolgar-Gebiete, wohin die arabischen Kaufleute selbst kamen,[1] und auch sonst an der morgenländischen Handelsstrasse im Norden vollständig fehlen, wo man sie doch finden müsste, wenn sie einmal von jener Seite nach den Küsten der Ostsee gekommen sind.

Wenn aber die Ketten, wie ich darzulegen versucht habe, in Finland angefertigt sind, fragt es sich, wie es zu erklären ist, dass ihre ursprünglichen Anhängsel lauter arabische, persische und aus der Kama-Gegend stammende Gegenstände sind. Die Sache ist im Grunde klar, wenn wir bedenken, dass es im X Jahrhundert, wo die Ketten hergestellt wurden, in unserem Lande kaum anderes Silber gab, als das mit dem morgenländischen Handel eingewanderte (vergl. H. Hildebrand, Mbl. 1877, S. 527). Den finnischen Silberschmieden standen von jenen fernen Ländern herbeigebrachte Hals- und Armbänder, Ringe, Schnallen, Perlen, Beschläge, Münzen und wahrscheinlich — wie in Russland — auch Gefässe u. s. w. aus Silber zur Verfügung, wovon sie zur Anfertigung neuer Gegenstände gewiss die zerbrochenen Stücke einschmolzen und ausschnitten, während sie die übrigen unversehrten weiter als Schmuck u. s. w. gebrauchten. Als nun der Schmied nach bekannten Mustern und nach seinem eignen Schönheitssinn die eigentliche Kette verfertigt hatte, befestigte er daran als Anhängsel die schönsten und seltensten Schmucksachen, die vorhanden waren und sich dazu eigneten. Es waren morgenländische und permische, weil man unter anderen damals nicht zu wählen hatte. Erst am Anfang des XI Jahrhunderts kamen die ersten abendländischen Silbermünzen nach Schweden und wahrscheinlich noch später nach Finland. Und es ist natürlich, dass auch sie hier anfangs mit Verwunderung betrachtet wurden, und dass man auch sie ihrer Seltenheit halber zur Verzierung der Ketten verwandte.

[1] G. Jakob, Der nordisch-baltische Handel der Araber im Mittelalter.

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN

AIKAKAUSKIRJA

XXIV.

FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS

TIDSKRIFT

XXIV.



HELSINKI 1908
K. F PUROMIEHEN KIRJAPAINO.

Sisällys. — Innehåll.

KIVIKAUDEN TUTKIMUKSIA

TEHNYT

HJALMAR APPELGREN-KIVALO

STEINZEITLICHE UNTERSUCHUNGEN

(REFERAT PAG. 43—56)

Kivikauden tutkimuksia.

Kirj. *Hjalmar Appelgren-Kivalo.*

Seuraavilla lehdillä on aikomukseni julkaista kaivauksia, joita vuosina 1898, 1899 ja 1900 suoritin eräillä kivikautisilla löytöpaikoilla pohjoisissa osissa maata.

Syy siihen, että rupesin noita paikkoja kaivattamaan, oli miltei täydellinen puute luotettavista tiedoista siitä, minkälaisia kivikautiset kiinteät muinaisjäännökset maassamme ovat. Joskus oli kiviaseita sanottu löydetyn kiviläjän alta, joskus maanalaisen laakakivistä ladotun arinan luota, joskus luurangon ohelta j. n. e. Useimmiten oli niitä kuitenkin ilmoitettu tavatun hiekka- eli soramäkiä kaivettaessa, kun niistä oli vedetty soraa maanteille tahi rautatiepankkeihin.

Systemaattisia tutkimuksia oli tuskin muuta kuin nimeksi suoritettu, eikä oltu kiinteän muinaisjätteen luonteesta eikä maakerrosten laadusta saatu ensinkään riittäviä kertomuksia, saatikka piirustuksia. Tästä syystä ja kun yksistään jo muinaisjäännösten luettelemistakin varten oli tarpeellista tietää onko kivikautisilla muinaisjäännöksillä mitään huomattavia ja yhteisiä tuunusmerkkejä, joiden mukaan voi sellaisia paikkoja kansalta tiedustella, pyysin Arkeoloogiselta Toimikunnalta lupaa lähteä kaivelemaan eräitä sellaisia paikkoja Pohjois-Suomessa, joista viime aikoina useampia kivikaluja oli löydetty ja museoomme lähetetty. Suorittamani työt ovat käsitettävät ainoastaan koekaivauksiksi, mutta kun luulen, että tutkimustapani ja huomioni voivat olla joksikin hyödyksi niille, jotka aikovat suorittaa laajempia tutkimuksia tällä alalla, julkaisen ne tässä.

Kyntöläispelto Hinkusalmen maalla Kiuruveden pit.

Haavuri Kaarlo Moilanen lähetti Heinäkuussa v. 1898 Valtion historialliseen museoon 4 kivistä muinaiskalua (H. M. N:o 3564: 9—12) ilmoituksella että ne olivat löydetyt »Hinkusalmen talon uutispeltoa tehdessä, joka paikka sijaitsee noin 200 syltää Osmanginjärven länsikolkasta länteen päin ja on nimeltä Riihipelto.



Kyntöläis- eli Riihipelto, Hinkusalmen talosta katsottuna.
Kiuruvesi. Hj. A. 1898.

Kuva 1.

Paikka» — sanoo hän — »on karisekaista ylänkötä ja viettää sekä pohjoiseen että itää kohden. Talon vanha isäntä kertoi siitä löydetyn monenlaisia saviastian palasia, ,orehkan' muotoisia savikakkuja; asekiviä useampia, joita ovat kyläläiset vieneet taikakaluikseen, kalanruotoja, hiiliä, palaneita kiviä ja kiukaita. Yleensä alusmaa oli ollut tallatun ja asutun näköinen. Mainitut aseet on löydetty maanalaisen laakakiven päältä 2 korttelin syvyydestä».

Tämän ilmoituksen johdosta kävin minäkin kesällä 1898 paikkaa tarkastamassa.

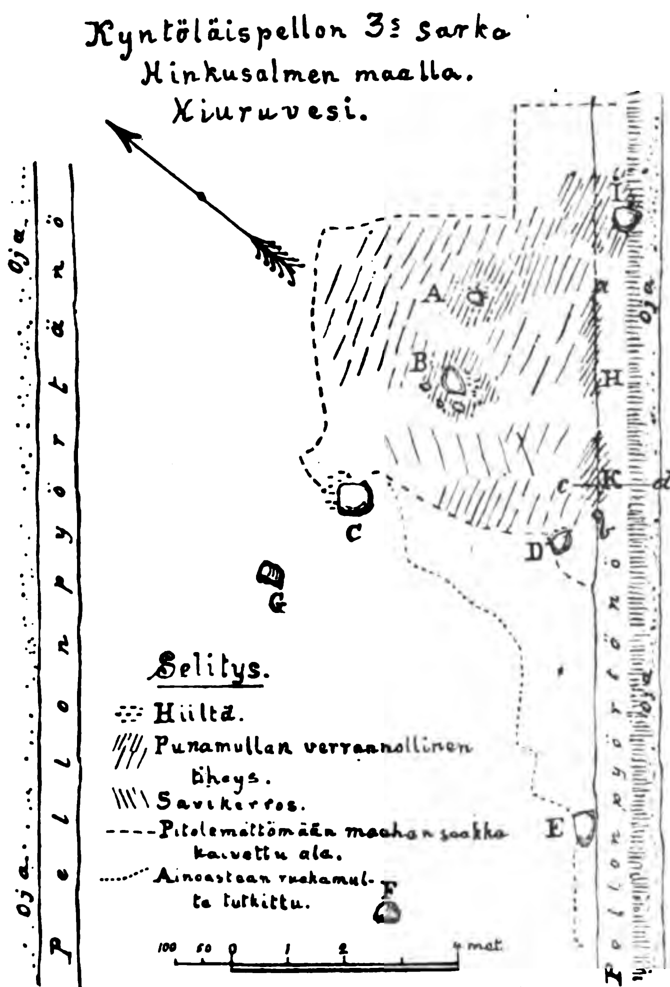
Hinkusalmen talo sijaitsee Osmankijärven luoteeseen pistävän lahdelman korkealla lounaisrannalla, entisellä saarella, jonka takana (lounaispuolella) on vetelä niitty, nähtävästi entinen salmi. Tuon niityn lounaisrannalla kohoaa noin 5—8 metrin korkuinen

mäki, jolle on tehty pelto ja josta muinaiskalut on löydetty; sitä sanotaan tavallisesti *Kyntöläispelloksi*, mutta myös *Riihipelloksi*, kun sen laitaan viime aikoina on riihiä rakennettu. Sarat ovat kahdessa ryhmässä, joita eroittaa kivillä täytetty, mäkeä pitkin (luot.-kaak.) juokseva salaoja; sarat taas juoksevat päinvastaiseen suun-

Kuva 2.

taan eli mäen poikki niityn rantaa kohti (loun.—koill.). Rannanpuoliset sarat ovat rinteessä, metsänpuoliset mäen laella. Kiviaseiden löytöpaikka on viimeksi mainitussa ryhmässä, kolmannella saralla pohjanpuolisesta peltoaidasta lukien. Pelto tehtiin jo vanhan isännän lapsuuden aikana, noin 70 v. sitten. Silloin oli paikalla näkynyt kiviäkin ja on kansa arvellut jättiläisten siellä asuneen.

Leikkautin keskeltä tätä *3:tta sarkaa,* joka on noin 71 metr. pitkä ja 11 leveä, kasvavaa kauraa 13 metrin pituiselta alalta.



Kuva 3.

Kaakon puolisen pyörtänön viereen tehtiin *E*- ja *I*-kivien välille 11 metrin pituinen ojanne, jonka mustasta ruokamullasta heti löydettiin kivikauden tavallisilla kuoppaornamenteilla kuvitettuja saviastian kappaleita. Koska maa tämän kerroksen alla näytti

olevan punaista poltettua hietaa levittelin kaivosta ja tutkitutin alan lastoilla kerroksittain, ensiksi ainoastaan 15 à 20 sm:n vahvuisen ruokamullan epäsäännölliseltä alalta, joka lounaispäässä (*E*-kiven luona) oli 1,50, vaan koillispäässä 4,60 m leveä, ja sitten punamultamaan kahtena kerroksena. (Löydöt H. M. N:o 3634: 1—49).

Ruokamullasta löytyi:

1. 135 koristettua saviastian kappaletta, joista 7 on reunapalasta ja nähtävästi eri astioista. Kussakin seitsemässä ovat koristekuopat ympyräisiä. Muiden palojen koristuksista päättäen on joukossa sitä paitse kappaleita ainakin kahdesta eri astiasta. Niistä on neljä kappaletta varustetut pitkulaisilla kuopilla.

2. Pieni ukonkivestä (kvartsista) hakattu nuolenkärki; tutkain ja peräpuoli katkennut. (Kuva 4).


Kuva 4.

3. 13 piikivisirpaletta.

4. Pieni kivipala, jonka toisessa syrjässä on hiottu kohta; nähtävästi osa rikotusta aseesta.

5. Ohut muodostettu liuska sinertävästä saviliuskeestä; toisessa eli kaarevassa syrjässä pieniä murtopintoja sekä yhdessä kohdassa hiukan hiomisen jälkiä.

6. Kiviliuska, jonka molemmat syrjät ovat hiotut; näyttää siltä kuin se olisi lohjennut jostain toisesta esineestä.

7. Tasataltan tekele eli hakattu kivi, jonka varsipuoli on katkennut pois ja joka puuttuu hiomista.

8. Taltan tekele eli toiselta puolen harjava, toiselta tasainen, mutta kokonaan hiomaton kivikappale; toinen pää toista suippeampi.

9. Kappale isonpuoleisesta jauhinkivestä kvartsiittihietakiveä.

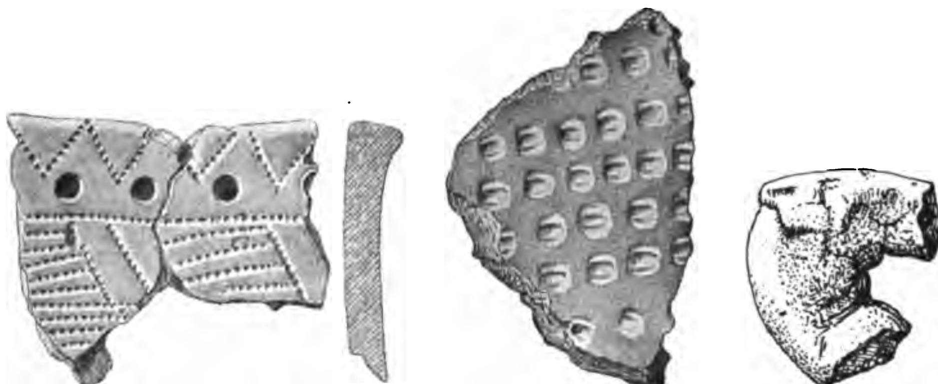
10. Joukko ukonkivisirpaleita ynnä muita rikkomisen kautta syntyneitä kivipalasia.

Ruokamullan alla oli kaikkialla punamultamaata, joka isojen 0,60 à 0,80 m paksujen, pellosta näkyviin pistävien kivien ympärillä oli punaisempaa ja vahvempaa eli syvempää kuin muualla. Tätä kerrosta tutkin täydellisesti melkein neliskulmaiselta alalta *C*- ja *D*-kivien koillispuolella, jonka alan pituus oli

5,40 ja 4,80, leveys 4,60 m. Musta ruokamultakerros raapittiin lastoilla tarkkaan pois ja sitten tutkittiin punainen maa samalla tavalla ensiksi 7 à 10 sm:n vahvuudelta yli koko mainitun alan. Tämä maakerros, jonka pinnassa sahran jäljet selvään huomattiin pitkinä yhdensuuntaisina uurroksina oli siis viljelykseltä jäänyt mullistamatta.

Punaisen maan yläkerroksesta löytyi:

11—25. Noin 180 koristettua saviastian kappaletta, joista reunakappaleita yhdeksästä eri astiasta (yksi niistä kuva 5)



Kuva 5. Kuva 6. Kuva 7.

ja sitä paitse muita palasia viidestä astiasta, muutamat omituisilla painetuilla koristeilla (kuva 6).

26. Saviastian korva (?) eli koukkuun väännetty savipötky, poltettu samankarvaiseksi kuin itse astiat.

27. Joukko ukonkivisirpaleita ynnä muita rikkomisen kautta syntyneitä kivipalasia, joiden joukossa kaksi hyvin pientä piisirua.

28. Punaista maata, jota otin museoon näytteeksi.

29. 2 poltettua luunsirua.

Viimeksi tutkittiin alimmainen 20 sm paksu osa punaista kerrosta; siitä löytyi pohjalta savimaan rajalta muutamia allamainituista astianpaloista, sekä nuolenkärki ja muut allamainitut esineet.

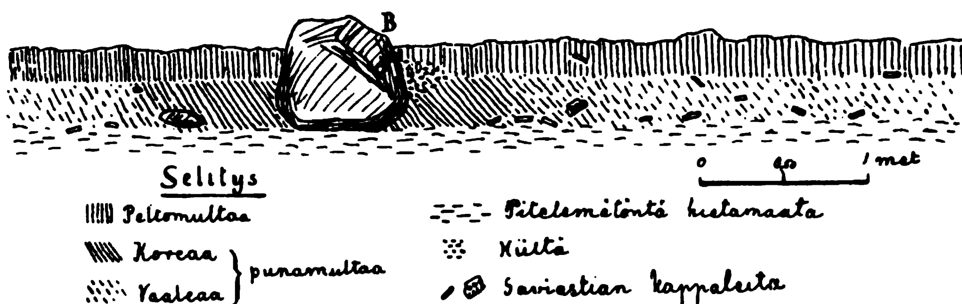
Punaisen maan pohjakerroksesta:

30—46. Noin 85 saviastianpalasta, kuten edellisetkin koristetut kuoppaornamenteillä. Niistä on reunakappaleita neljästä astiasta ja palasia, jotka eriävistä kuvituksistaan päättäen kenties ovat kuuluneet kahteentoista eri astiaan. Sitä paitse 65 palasta, joista ei tiedä mihin astiaan ovat kuuluneet.

47. Nuolenterä piikivestä, tehty iskemällä; syrjissä kulmat, ruotopuoli kärkipuolta pitempi, mutta katkennut.

48. Kaksi piikivisirua, muutamia ukonkivisirpaleita ja muita särkemisen kautta syntyneitä kivipalasia.

49. Näyte punaisesta maasta.



Kuva 8.

A-, *B*-, *C*- ja *D*-kivien vierustoissa, joita sahra ei ollut päässyt täysin kynsimään ja hävittämään, oli hiukan punaisen maan pintaa ylempänäkin vielä jätteitä hiilistä kivien ympärillä tahi toisella laidalla. Hiilet ja punainen maa ulettuivat syvälle kiven kulmain allekin. *B*-kiven vieressä olevien pienempäin (noin hevosenpään kokoisten) kivien alla oli punahtavan keltaista vaaleampaa maata. Kun isot *A*- ja *B*-kivet käännettiin ei niiden alustan keskellä ollut muuta kuin tavallista kellahtavan ruskeaa vaaleata (polttamatonta) hietaa, vaan sivuilta oli poltettua punaista maata tunkeunut niin pitkälle kuin mahdollista oli ollut. Siitä päätin etteivät ne olleet siihen tulenpidon jälkeen tulleet, vaan että ne olivat alkuperäisillä paikoillaan ja että niiden ympärillä oli tulta viritetty.

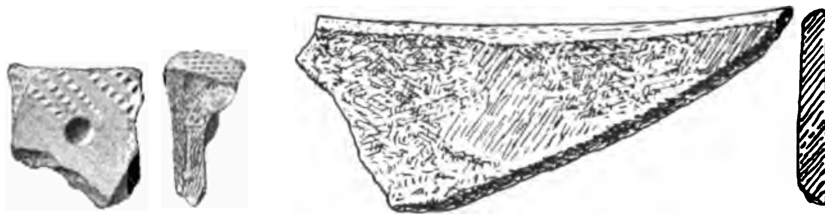
Lähellä *I*-kiveä, joka pyörtänöstä pisti näkyviin ojaan, näkyi pyörtänön pellonpuolisessa vertikaalipinnassa ainakin 25 sm

paksu punainen maakerros; sen ja *I*-kiven 0,70 m:n levyistä pyörtänökaistaletta en kuitenkaan silloin tutkinut, vaan vasta seuraavana vuonna (kts. alempana tällä sivulla).

D-kiven ympärillä ei maan väri ollut niin punaiselle hohtavaa, eikä samainen kerros niin paksu kuin *A*- ja *B*-kivien ympärillä. *D*:n alus oli muistaakseni savea.

H:n kohdalla oli 30 à 40 sm syvä kuoppa täynnä koreata punaista maata.

Punainen maa oli, kuten sanottu, paikoin hyvin koreata, paikoin laimeampaa punaisenkellahtavaa väriä, mutta oli niin tasaisesti levinnyttä, ettei mitään selviä rajoja eri tulensija-alueiden välillä voinut huomata. *B*-, *C*- ja *D*-kiviä ympäröitsevien punais



Kuva 9. Kuva 10.

ten kerrosten välillä ja niiden tasalla oli noin 10 sm paksu harmaa savikerros, jonka päällä oli kellahtavaa palanutta maata (n. 5 sm) ja alla punahtavaa sekamaata, josta löytyi yksi saviastian kappale. Tässä oli siis aikaisempi palanut kerros peitetty savella ja sen päälle taas syntynyt tai levitetty palanutta maata.

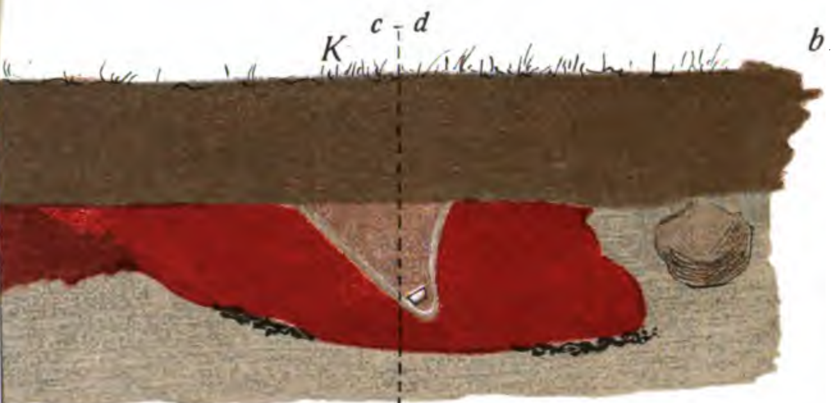
Kesällä 1899 jatkoin tutkimuksia Kyntöläispellolla ja ensiksi sen 3:lla saralla.

I-kiven ympärillä laajennettiin kaivauksen ala koilliseen päin; siinä oli 25 sm:n vahvuisen peltomullan alla yhtä vahva kerros punaista poltettua ja ruskeanpunaista maata. Alla pitelemätön harmaa savisora; hiiliä ei. Löydöt:

Mustasta ruokamullasta:

50. Korristettuja saviastian kappaleita.
51. Yksi harmaa piikivisirpale ja 7 ukonkivipalasta.

Poikki profiili.



Pituus profiili.



Poikki - profiili.

Ala- eli punaisesta kerroksesta:

52. Joukko saviastian kappaleita (myös reunapalasia) eriävillä koristuksilla. (Kuva 9).

53. Ohut kiviliuska karkeaa rakeista kivilajia, jonka toista syrjää lienee käytetty korutaltan sierana. (Kuva 10).

54. Kärjenkatkelma keihäänterästä, liuskekiveä; harja molemmin puolin; vaaleanharmaa. (Kuva 11).

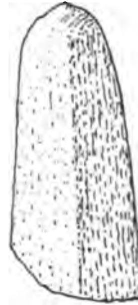
55. Kaksi piikivisirua, palasia ukonkivestä y. m.

H:n kohdalla oli peltomullan alla hyvin sekavia, osaksi poltettuja maakerroksia, kuten pituusprofiilista *a—b* (värikuva I) näkyy. Ylemmästä eli

ruokamultakerroksesta löytyi:

56. Koristettuja saviastian kappaleita.

57. Katkelma tikarin (?) terästä vaaleanharmaata (melkein valkoista) piikiveä. (Kuva 12).



Kuva 11.

58. 7 piikivisirua ja 7 pientä hiilipalasta, joukko pieniä ukonkivisirpaleita ja yksi hankaamisen kautta kulunut ohut kiviliuska.

Alemmasta eli punaisesta kerroksesta löytyi:



Kuva 12.

59. Varsikatkelma kaapimesta harmaata liuskekiveä. Terä kokonaan katkennut pois; osa kourua kohtaa vielä näkyvissä. (Vrt. kuva 41).

60. Pieniä koristamattomia saviastian kappaleita, ukonkivisiruja ja hiukan hiiltä.

K:n kohdalla oli peltomullan alla kuoppa täynnä poltettua koreata punaisenruskeaa multaa; kuopan laajuus n. 1,50 m, syvyys 35 sm. Kuten profiileista *a—b* ja *c—d* näkyy oli kuopan pohja paikoin laajempi kuin sen suu; pohjalla oli myös punaisen maan alla kahdessa paikassa pieniä hiilipalasia hajanaisessa kerroksessa, n. 30 sm laajalla alalla. Tuon kuopan keskellä oli ikääskuin pienempi kuoppa, sisältävä ruskean harmaiksi tönkeiksi palanutta maata, jota ulkopuolella olevasta punamullasta eroitti

ohut harmaa kerros (kts. *K a—b, c—d*); tämän pienemmän kuopan pohjalta ja myöskin sen ulkopuolelta, isommasta kuopasta, löytyi saviastian kappaleita.

H:n ja K:n väliltä sekä itse K-kuopasta löytyi:

61. Isompi joukko saviastian kappaleita eriävillä koristuksilla.

62. Neljä piikivipalasta, muutamia liuskesirpaleita ja

63. ukonkivikappaleita. Sitä paitse otin

64. maanäytteen, nim. ruskean harmaita tönkkiä poltettua maata *K*:n pienestä (ylemmästä) kuopasta.

Muuallakin 3:nella saralla näkyi isoja peltomullasta esiinpistäviä kiviä.



Kuva 13.



Kuva 14.



Kuva 15.

Muillakin saroilla tein koekaivauksia saadakseni nähdä, millaiset maakerrokset kussakin paikassa olisivat. Seuraavassa teen lyhyesti selkoa niistä.

4:nen saran keskipaikoilla oli kaksi isoa kiveä lähitysten. Kun niiden ja 3:nella saralla tutkitun paikan välillä paikottain lapiolla koettelin maan laatua, huomasin että täälläkin mustan ruokamullan alla oli punaista maata, jota 3:nen saran kaivannossa jo olimme oppineet tuntemaan. Kaivautin sen vuoksi $^{1}/_{2}$ metriä peruslinjasta koilliseen saran poikki 1 metrin levyisen ojanteen, jonka kaakkoispää juoksi noiden kivien välitse. Luoteispäässä oli punamultaa, kaakkoispäässä ainoastaan harmaata savimaata ruokamullan alla. Ojanteen luoteisesta puolesta löytyi

ruokamullasta:

65. Koristettuja saviastian kappaleita (kuva 13), ukonkiveä, pieniä piikivisiruja ja hiiltä, sekä

alemmasta eli punaisesta kerroksesta:

66. Runsaasti koristettuja saviastian kappaleita, nähtävästi ainakin kolmesta eri astiasta. (Yksi kuvattu kuva 14). Ukonkiveä, yksi liuskekivilastu, 3 piikivisirua ja hiiltä.

Ojanteen keskikohdalta alakerroksesta, jossa oli punaista maata:

67. Toistakymmentä koristettua saviastian palasta.

68. Kolme eriväristä piikivisirua, muutamia ukonkivisirpaleita ja hiiltä.

Ojanteen kaakkoispäästä peltomullasta:

69. Nuolenkärki ruskeaa täplikästä piikiveä, suippea kummastakin päästä. 40 mm pitkä, 17 leveä, 5 1/4 paksu. (Kuva 15).

70. 6 piikivipalasta, joista 1 suklaatin värinen, 2 harmaata ja niistä toinen poltettu melkein valkoiseksi, sekä kolme pientä sirua.

71. Ukonkivipalasia ja hiiltä.

72. Pieniä koristettuja saviastian palasia.

5:teen sarkaan tehtiin 10 m lounaiseen peruslinjasta 1 m:n levyinen ojanne luoteisesta pyörtänöstä alkaen saran puoliväliin asti. Luoteispäässä vähän punaista maata, saran keskikohdalla ei.

Luoteispäästä löytyi osaksi peltomullasta, osaksi punaisesta kerroksesta:

74. Tutkaimen katkelma piikivisestä nuolenkärjestä.

75. Joukko koristettuja saviastian kappaleita.

76. 4 harmaata piikivisirua ja joukko ukonkivisirpaleita, joista neljässä on kauniita iskupintoja.

6:teen sarkaan tehtiin peruslinjaa myöten ja sen koillispuolelle 1 metrin levyinen ojanne saran puolivälistä alkaen ja päättyen kaakonpuoliseen pyörtänöön. Mustaa kyntömultaa ainoastaan 20 sm ja heti sen alla kovaa savea. Löydettiin ainoastaan:

77. Kaksi pientä piikivisirua, vähän ja pieniä saviastian palasia sekä ukonkiveä.

7:teen sarkaan, peruslinjasta 3,80 m lounaseen, tehtiin 1 m:n levyinen ja 9,40 m:n pituinen ojanne luoteisesta pyörtänöstä alkaen. Luoteispäässä oli 17 sm:n vahvuisen mustan ruokamullan alla vähän punahtavaa maata, laajuudeltaan noin 1 1/2 m ja vahvuudeltaan ainoastaan 5 sm. Muinaiskalut olivat mustassa peltomullassa, punasessa maassa tuskin mitään. Täältä löytyi:

78. Palanen kiviaseen kyljestä, sinertävää kiveä; 47 mm pitkä.

79. Palanen kiviaseen terän kulmasta sinertävää kiveä; 31 mm pitkä.

80. Sirpale harmaata liuskekiveä, jossa on yksi hiottu pinta; 35 mm pitkä.

81. Isompi joukko pieniä piikivisirpaleita ja palasia, joista yksi on punainen ja yksi valkoinen (poltettu?).

82. Koristettuja saviastian kappaleita, ylimalkaan pieniä.

83. Ukonkiveä yksi isompi kappale ja pieniä siruja.

84. Selkänikamaluu.

7:teen sarkaan, peruslinjasta 15 m koilliseen eli rannalle päin, kaivettiin lapion levyinen ojanne saran puolivälistä kaakkoiseen pyörtänöön saakka. Päällä mustaa peltomultaa noin 30 sm, sen alla harmaata hietaa. Paikka oli köyhä löydöistä.

85. Muutamia pieniä saviastian kappaleita.

86. Kolme piikivisirua, yksi liuskekivilohkare, jossa yksi pieni pinta hiottu, sekä ukonkiviä (yksi isompi).

8:teen sarkaan kaivettiin rannan puolelle peruslinjan kaakonpuolisesta pyörtänöstä lapion levyinen ojanne saran puoliväliin. Mustaa peltomaata oli 35 sm ja sen alla harmaata hietaa. Löytyi:

87. Kaksi sirua piikiveä, 2 pientä palasta saviastiasta, 2 liuskesirpaletta ja vähän ukonkiveä.

9:teen sarkaan, 13 m peruslinjasta koilliseen, tehtiin lapion levyinen ja 8 m:n pituinen ojanne. Sisälsi 20 sm mustaa multaa, alla harmaata hietaa ja kiviä. Ei löydetty mitään muinaiskaluja.

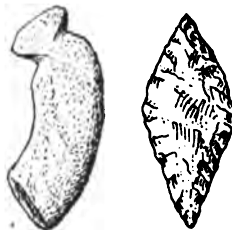
15:teen sarkaan tehtiin kumpaiseenkin laitaan 3 m:n pituinen ja lapion levyinen ojanne, jossa oli harmaata kovaa savimaata ruokamullan alla. Ei löytynyt mitään.

14:teen sarkaan, jonka ylipäästä talon nuori isäntä ennen minun tuloani oli löytänyt tuurantapaisen kiviaseen mustaa liusketta, ja kivisen valinmuotin (?), tehtiin 5 m kiviojasta rannalle päin 4 m:n pituinen, lapion levyinen ojanne luoteenpuolisesta pelto-ojasta kaakkoon. 25 sm:n vahvuisen ruokamullan alla oli harmaata hietaa, jossa näkyi ruskeita täpliä. Löytyi:

88. Yksi saviastian kappale ja yksi nähtävästi hangattu kivi.

12:teen sarkaan tehtiin kivikasan kohdalle noin 5 m:n pituinen ja lapion levyinen ojanne. 25 sm:n vahvuisen ruokamullan alla oli harmaata maata ja ruskeata soran sekaista hietaa, muuta ei.

Saadakseni suunnille tietää, kuinka laajalle tuo kivikautinen asutus aikoinaan oli ulettunut — kun paikan täydellinen tutkiminen tällä kertaa näytti liian laajaperäiseltä ja aikaa kuluttavalta — käytin seuraavaa keinoa. Kun kyntömullassakin oli tavattu jokseenkin paljon muinaiskaluja, annoin kylän lapsien pellon pinnasta poimia kaikki muinaiskalut mitä löytäisivät ja jokaiselle löytöpaikalle pistää näkyvän puukepin. Tällä tavoin kerääntyi koko joukko pientä tavaraa ja minä voin asemapiirrokseeni merkitä löytöpaikat, joita oli alun toistasataa. Vaikk'eivät löytöpaikat tietysti tarkkaan ilmoita tuon kivikautisen kylän alaa, osoittaa silmäys kartalle kuitenkin, että asutus on mahtanut olla metsänpuolisen sarkaryhmän keskipaikoilla 3:sta aina 9:teen sarkaan asti, jossa sen pituus lienee ollut ainakin 90 m luoteesta kaakkoon ja leveys 60 m:n paikoilla. Nuo lasten


Kuva 16. Kuva 17.

löydöt pellon pinnalta ovat:

89. Osa korukalusta kellahtavaa saviliusketta, nim. joko renkaasta tai rintakoristuksesta taittunut käyrä hiottu pala, jonka toisessa päässä on kaksi pykälää; 29 mm pitkä. (Kuva 16). Löydetty 7:neltä saralta.

90. Pieni nuolenkärki ukonkivestä; suippea molemmista päistä. 27 ½ mm pitkä, 13 leveä, 4 ¼ paksu. (Kuva 17). Löydetty 7:nen saran tienoilta.

91. Kaksi hiottua kivisirua.

92. Yksi poltettu luumuru.

93. 16 piikivipalasta, toiset isompia (isoin 44 mm pitkä) toiset pienempiä siruja. 3 on väriltään punahtavaa, kaksi on harmaata punaisilla pilkuilla, muut vaalean tai tumman harmaita.


Kuva 18.

94. Joukko pieniä saviastian kappaleita eriävillä koristuksilla sekä joukko ukonkivisirpaleita, muutamat isompiakin ynnä muutamia isompia särettyjä kappaleita liuskekiveä.

95. Kiviaseesta katkennut teräpuoli, kahden puolen hiottu, pieniä saviastian palasia, 3 piikivisirua ja ukonkivikappaleita, noukitut enimmäkseen 7, 8, 9:ltä saralta.


Kuva 19.

Kun kesällä 1900 taas kävin Hinkusalmen talossa, sain muutamia esineitä, joita lapset viime käyntini jälkeen olivat Kyntöläispellon pinnasta poimineet. Ne olivat (H. M. N:o 3873: 1—5):

96. Saviastian palasia, varustetut kuoppakoristuksilla ja hammasviivoilla.

97. Piikivinen esine, poikkileikkaus kolmikulmainen; kiven väri paikoin punaisenruskea. (Kuva 18).

98. Nuolenkärjen peräpää, ukonkiveä. (Kuva 19).

99. Viisi muuta piikivipalasta, joista yksi harmaa, toiset harmaanruskeita ja yksi isoin harmaa, sinipunainen ja keltainen.

100. Kaksi sirpaletta hiotuista, mutta särkyneistä kiviaseista ja joukko ukonkivisiruja.

Hiekkapakka, Vennäinjärven maalla Iisalmen pit.

Vennäinjärven talo on 34 km Iisalmen kaupungista pohjoiseen. 1 à 1 $^{1}/_{2}$ km talosta kaakkoon tekee joki Vennäinkosken alla polven länteen noin $^{1}/_{2}$ km:n päästä taas kääntyäkseen etelään. Näiden polvien välissä on Hiekkapakan torppa. Sen lähei-

syydessä itäpuolella on pelto, josta torpan emäntä oli löytänyt »hyvin ruusattuja» saviastian kappaleita, paksumpia kuin nykyaikana käytettävät saviastiat. Pellon itäpäässä on iso kivimöhkäle, jonka läheisyyteen kaivatin eri suuntiin meneviä ojanteita, tapaamatta mitään jälkiä tulensijoista tai muusta poltosta. Epäilemättä on pellossa paljon kivikautisia viljelyksen jätteitä. Kiven pohjoispuolelta (ei vierestä) löytyi:[1]

101. Osa jauhinkivestä, nim. harmaa laakakivi, jonka toisella puolella pinta on hienoksi kulunut. Kuluttaminen on tapahtunut ympyräisen kehän suuntaan niin että pintaan on muodostunut loiva juovan tapainen kehä, jonka keskellä kohoaa matala pahka. (Vrt. kuva 33).

102. Tasataltta vaaleanharmaata saviliusketta; ollut terävä kummastakin päästä, vaan leveämpi terä nyt murrettu; vaillinaisesti hiottu.

103. Neljä liuskesirpaletta hiotuista aseista.

104. Piikivisen nuolenkärjen osa, hoikkasta muotoa, katkennut molemmista päistä; väriltään harmaa.

105. Pieni piikivisiru punasinervää väriä sekä joukko ukonkivi- ja muita kivisirpaleita ja palasia, jotka nähtävästi ovat tahallisen rikkomisen kautta syntyneitä.

Vennäinjärven talosta Iisalmen pitäjässä

noin 100 askelta etelään on törmän äyrästä ja pellon pyörtänöä myöten juoksevan polun vieressä hietakuoppa, jonka laitoja rupesin kaivelemaan. Mitään selviä kivikautisia löytöjä tässä ei tullut näkyviin, mutta kumminkin omituinen ilmiö, jota en muualla ole huomannut. 10 à 15 sm:n vahvuisessa hietakerroksessa tuli 1:n metrin laajuisella alalla vastaan suuri joukko valkoisia ukonkivi- (kvartsi-) sirpaleita, jotka olivat toinen toisensa vieressä. Hieta tällä kohdalla oli valkean harmaata, (poltettua?) ja sen alla oli pitelemätöntä ruskeaa karimaata.

106. Ukonkivistä oli suurin osa n. 2—5 sm:n pituisia lohkareita, mutta löytyi lyhyempiä ja aivan pieniäkin siruja, jotka nähtävästi kiviä rikkoessa olivat pudonneet hiekkaan. Kun olen huomannut että kivikautisilla löytöpaikoilla melkein aina tapaa

[1] H. M. N:o 3635: 1—11.

tuollaisia valkoisia kivisirpaleita, ja kun tämän talon läheisyydessä muutenkin on löytynyt esineitä tuolta viljelyskaudelta, olen siinä luulossa, että tämä kivikokoelma jollakin tavoin on kivikautisen asutuksen kanssa yhteydessä.

Tavaskasaari, Vihanti.

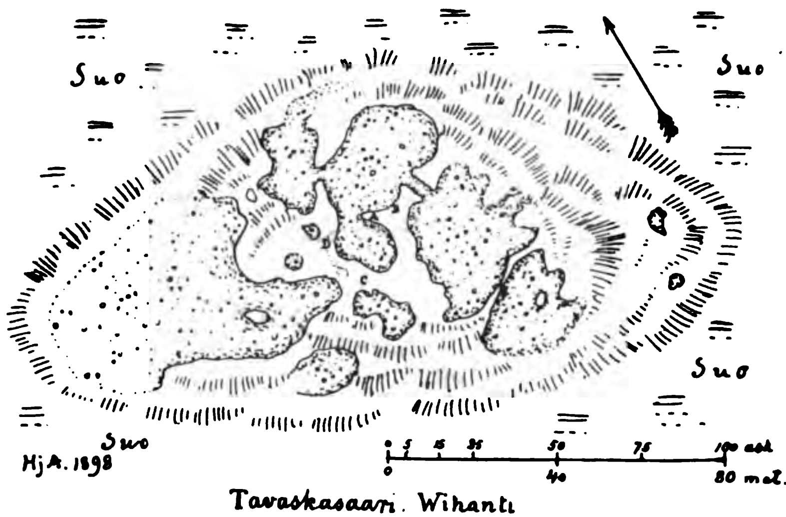
Entinen talokas Heikki Hedborg eli Ylitalo Vihannin kirkonkylästä lähetti alusta kesää 1898 valtion kokoelmiin Helsinkiin joukon oudonnäköisiä kivikaluja ja kivikautisilla kuvituksilla varustettuja saviastian kappaleita, jotka hän ilmoitti 15 p. Toukokuuta s. v. löytäneensä eräästä suonsaarekkeesta Tavaskalammen luoteispuolella, 1 km rautatiensillasta kaakkoonpäin. Kiviesineet olivat mitä suurimmassa määrässä mieltä kiinnittäviä ja myöhemmin on samalta mieheltä lunastettu suuri määrä erilaatuisia, ja yhtä huomattavia kiviesineitä, mutta kun sellaisia ei muualta maassamme eikä naapurimaistakaan koskaan ole löydetty, ja kun löytäjä ja hänen ilmoituksensa jälemmin ovat huomatut kovin epäluotettaviksi ei ole ainakaan vielä tieteellisen kritiikin mukaista saattaa noita esineitä julkisuuteen.

Mainitut lähetykset kuitenkin antoivat minulle aiheen samana vuonna (Syyskuussa) lähteä ilmoitettua löytöpaikkaa tarkastamaan, ja oli minulla silloin oppaana löytöjen lähettäjä itse. Paikka on asumatonta sydänmaata ja sinne mennään mukavimmin Vihannin asemalta ensin hevosella etelään, Oulaisten pitäjääseen vievää maantietä myöten 5 km Petäjäniemen kankaalle; sieltä on kävelymatkaa soiden yli länttä kohti Pitkäänsaareen, josta samanlaista matkaa jatkuu luoteeseen kolmen pienemmän suonsaarekkeen kautta. Koko jalkamatka Tavaskalammen saarekkeeseen lienee noin 1 $^{1}/_{2}$ kilometriä.

Itse saareke on metsittynyt ja kummun muotoinen, sekä muodostunut vyörykivisorasta. Suonrannasta on se noin 3 metrin korkuinen, ainakin 200 askelta pitkä ja 100 askelta leveä. Suurin osa sen keskikohtaa ja koko luoteispää on kaivettu pois maantiesoraa ottaessa, jotta isot syvät haudat kaikkialla ammottavat; hautojen välissä on rikkomattomia muutaman askeleen levyisiä harjanteita, jotka muodostavat ikäänkuin pystyssä olevia seiniä

sorahautojen välillä. Askelmitalla ja kompassilla koetin jotenkin haamulleen merkitä nuo kohdat asemapiirrokseeni. Oppaani sanoi löytäneensä kapineensa *A*:n kohdalta, jossa on parin askeleen levyinen niemeke. Ne olivat olleet noin 30 à 40 sm:n syvyydellä ja maa oli sillä kohdalla ruskeanpunaiselle hohtavaa poltettua rautamaata. Siitä löytyi nytkin osaksi hiottuja liuskesirpaleita ja ukonkivipalasia.

Lähellä tätä paikkaa näkyi sorahaudan laidassa toinen samanlainen punainen kohta, *B* asemapiirroksessa. Kun lastalla

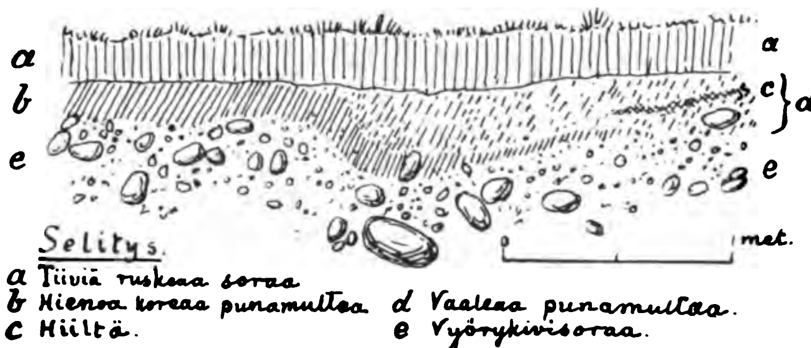


Kuva 20.

tasoitin sen vertikaalipintaa, huomasin että punaisen maan raja muodosti noin 2 metrin levyisen ja 60 sm:n syvyisen haudan eli pesän, joka pohjasta oli kapeampi kuin maanpinnalla. Pesän poltettu punamullan karvainen maa erosi värinsä kautta selvään muusta ruskeasta soramaasta; sitä paitse oli maa pesän sisäpuolella verrattain kivetöntä ja paljoa hienompaa kuin sen ulkopuolella, jossa soran joukossa oli paljon vyörykiviä munan-, nyrkin- ja päänkokoisia ja sitäkin isompia. Maanpinnalla ei ollut minkäänlaista syvennystä, eikä kumpua. Tuolla ensimmäisellä käynnilläni aikani ei kuitenkaan sallinut minun suorittaa mitään kaivauksia.

Seuraavana kesänä, Elokuussa 1899, tulin paikkaa varta vasten tutkimaan.

A-kohdalla oli vielä jälellä punamultapesä, joka täytti koko niemekkeen alan noin 4 à 5 metrin pituudelle. Maakerrokset olivat seuraavat: turvetta ja ruskeaa soraa yhteensä 20 à 25 sm, sen alla hyvin koreaa punaista, hienompaa maata 15 à 20 sm sekä yhdessä paikassa, missä kerroksen alaraja laskeusi kuopalle, 25 à 40 sm. Kuopassa, joka oli toista metriä avara luot.—kaakk., oli punaisin multa (*b*) pohjalla ja ylempänä hiukan vaaleampaa maata (*d*). Kuopan kaakkoisosassa tapasin myös 5 sm vahvuisen



Kuva 21.

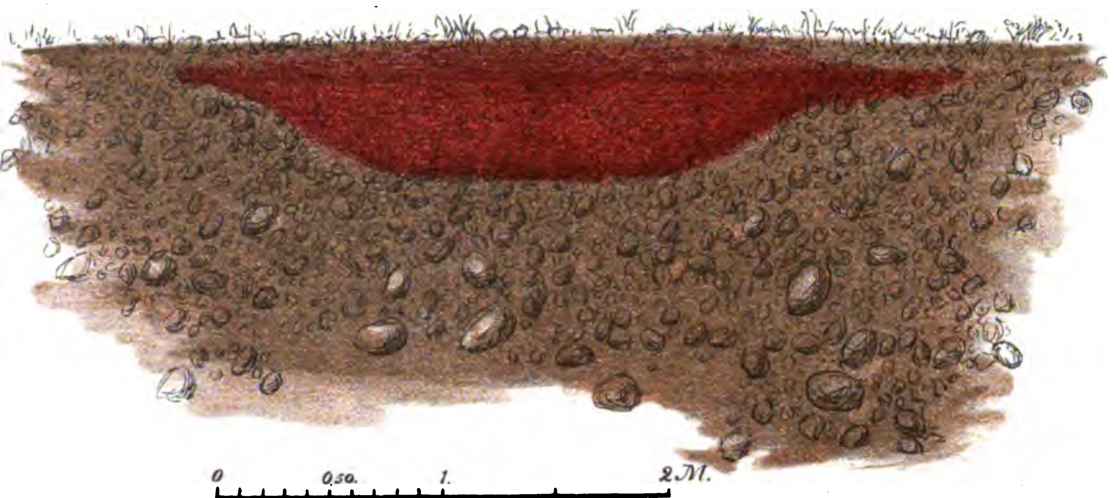
ja 60 sm pituisen, mutta kapean hiilikokoelman (*c*) keskellä punaista kerrosta. Punaisessa mullassa oli siellä täällä

107. Pieniä poltettuja luumurenia, hiilihitusia sekä tahallisen särkemisen kautta syntyneitä sirpaleita ukonkivestä, liuskeesta y. m. kivilajeista. Koskematon maa oli pelkkää vyörykivisoraa. (Kts. kuva 21).

B-kohdalla oli, vastoin edellisenä kesänä lausumaani kieltoa ja virallisesta rauhoittamisesta huolimatta, punamultapesä uloskaivettu ja tyystin hävitetty. Onneksi olin kuitenkin edellisenä kesänä tehnyt siitä profiilikuvan (värikuva II).

Paria muutakin kohtaa kaivellessani tuli näkyviin enemmän tai vähemmän punamultaa ja löytyi niistäkin:

II.



TAVASKASAARI. VIHANTI.
Profiili B-kohdalta.

108. Pieniä palasia hiotuista kiviaseista, joita syystä tai toisesta on särjetty, niinkuin esim. aseen kylkikohta ja osa sen teränlaskua, sekä liuskekivilastuja, ukonkivisirpaleita, poltettu luumuru y. m.

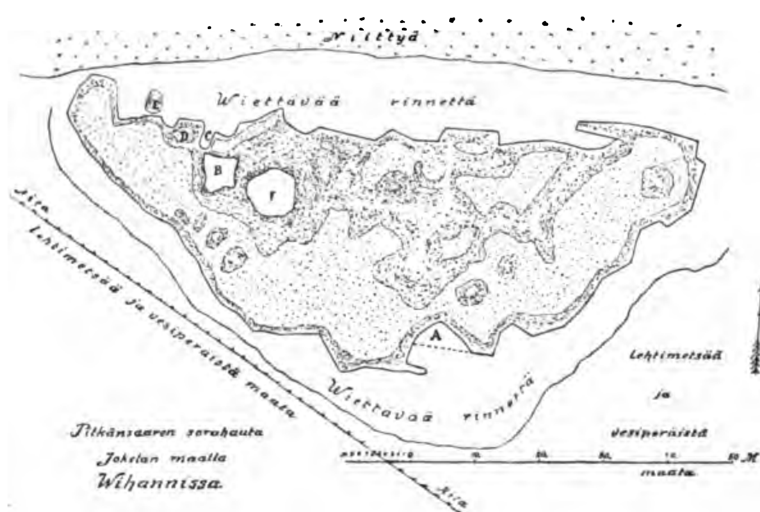
Pitkäsaari, Vihanti.

Puhuessani matkasta Tavaskalammen saarekkeeseen mainitsin jo Pitkääsaarta, joka edellisestä on runsaan 1/2 km matkan päässä ja idänpuolella olevasta maantiestä melkein saman verran. Sen lännen puolella on joki ja muutoin sitä suot joka puolelta ympäröivät. Sekin on siis nykyään suonsaareke. Sen pituus lienee noin 1/2 km I—L. Meidän päivinä on saarekkeella ollut mökki, joka on siirretty pois; ainoa jälellä oleva rakennus on sauna. Peltosaratkin ovat viljelemättöminä. Suomen Museossa v:lta 1896, s. 78 löytyy paikasta ja edellisistä tutkimuksista siellä seuraava selonteko.

»Viime talvena lähetti muinaiskalujen kerääjä J. Kauppi historialliseen museoomme kivitaltan ilmoituksella, että se useiden muiden sittemmin hävinneiden kivikalujen obella oli löydetty soiden ympäröimältä Pitkäsaari nimiseltä saarekkeelta Jokelan maalla, 7 km Vihannin asemalta. Muualtakin on saapunut museoon muutamia noista kivikaluista. Ne löydettiin noin 10 vuotta sitten, kun tuosta paikasta vedätettiin hietaa Pohjanmaan rautatietä varten tekeillä olevaan pengermään. Työmiehet olivat hietakuormistaan poimineet kiviaseita, joita sitten kummina leviteltiin rautatienvirkamiehille ja muille, jotka niitä halusivat saada katseltavakseen. Saatujen tietojen johdosta kävi toht. O. A. Heikel Arkeoloogisen Toimiston puolesta Syyskuun alussa Pitkäsaarella ja tapasi keskellä tuota hiedanoton kautta muutoin täydellisesti hävitettyä paikkaa jälellä koskemattomana ainoastaan pienen 6 metrin laajuisen maatilkan. Tästä löysi hän nyt kaivamalla saviastian kappaleita (koristettuja samaan tapaan kuin kuva 16, Suomen Museo 1894, sivu 131), muutamia hiottuja kiviaseita, ukonkivisirpaleita sekä noin puoli metriä maanpinnan alla hiili- ja tuhkakerroksen, joka nähtävästi oli jäännöksenä muinaisesta tulensijasta. Pitkäsaarella oli siis kiviajalla ollut ihmisten asuntopaikka.»

Soranottopaikka on saarekkeen länsipäässä; sen pisin mitta I—L on 100 m, suurin leveys on 37 m. Maisteri Björn Cederhvarf, joka v. 1899 Vihanissa oli apumiehenäni, teki paikasta kartan (kuva 22). Vyörykivikasojen keskellä huomasin vielä yhden rikkomattoman kohdan (*B*); sen ynnä muutamia kohtia sorahaudan reunassa kaivatin, karttaan merkityt *A*, *B*, *C*, *D*, *E*. Toht. Heikelin tutkiman paikan olen merkinnyt kirjaimella *F*.

A-kohdalla sorahaudan eteläkulmalla tutkittiin eräs niemeke, jonka laidassa syksyllä 1898 vielä näkyi selviä punamultapesiä,



Kuva 22.

mutta joita sittemmin osaksi oli hävitetty. Maanpinta tässä oli tasainen eli aivan loivaan viettävä; tutkittu ala oli kolmikulmainen, sivut 5 1/2, 7 ja 9 m. Kaiveleminen tapahtui lastoilla ja suoritettiin kerroksittain. Turpeenalainen maa oli osaksi punaista osaksi ruskeaa (poltettua?) ja sen alla noin 30 sm harmaata kulturikerrosta kenties syntynyt mädänneistä animaalisista aineksista. Enimmäkseen tästä kerroksesta löytyivät seuraavat esineet eri paikoista.

109. Noin 70 saviastian kappaletta. Niistä on 9 reunapalasta nähtävästi samasta astiasta ja 15 muuta palasta, jotka kuvituksesta päättäen myös ovat kuuluneet siihen. 7:ssä palasessa

on hammastettuja viivakoristeita sekä puumerkin tapaisia viivoja myöskin sisäpuolella. (Kuva 23). 2:ssa palasessa on erilaisia koristuksia ja ovat kuuluneet eri astiaan. (Kuva 24).

110. 23 saviastian kappaletta, koristuksista päättäen kahdesta eri astiasta. Koristetut kuopilla ja hienoilla hammasviivoilla.

111. Yksi saviatian pala syvillä hammastetuilla juovilla (eri astiaa).

112. 2 luupalasta.

113. Joukko ukonkivisirpaleita y. m. kivipalasia.

114. Molemmista päistä katkennut, ohut kivisaha (?).

115. Palanen ohuesta sierakivestä (?) toinen kylki kulunut hiukan kaarevaksi.



Kuva 23.



Kuva 24.

116. Kolme liuskekivisirpaletta, joissa on vähän hiottuja kohtia; kaksi muuta sirpaletta samanlaista kiveä.

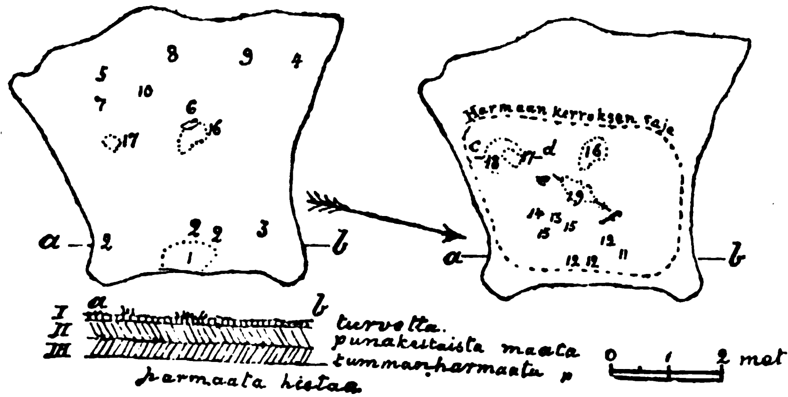
B-kohdalla asemakartassa oli keskellä sorakaivoksia rikkomaton pinta-ala, muodoltaan epäsäännöllisesti neliskulmainen, 4, 5 ja 6 m syrjistä mitaten. Maanpinta tasainen.

Maakerrokset olivat itäsyrjässä seuraavassa järjestyksessä: ensin 10 sm mustahtavaa pintamaata eli turvetta (*I*), sen alla n. 40 sm punaisen keltaiseksi poltettua raudanpitoista maata (*II*), sitten 30 sm tumman harmaata pideltyä, paikoin täplikästä, kenties mädänneistä animaalisista aineksista syntynyttä maata (*III*) ja alimpana oli pitelemätöntä harmaata hietaa. Kerrokset muuttuivat ohuemmiksi länteenpäin. Punainen kerros ulettui yli koko alan, jota vastoin sen alla oleva harmaa kerros alan itäsyrjästä ulettui ainoastaan 2,5 m länteenpäin.

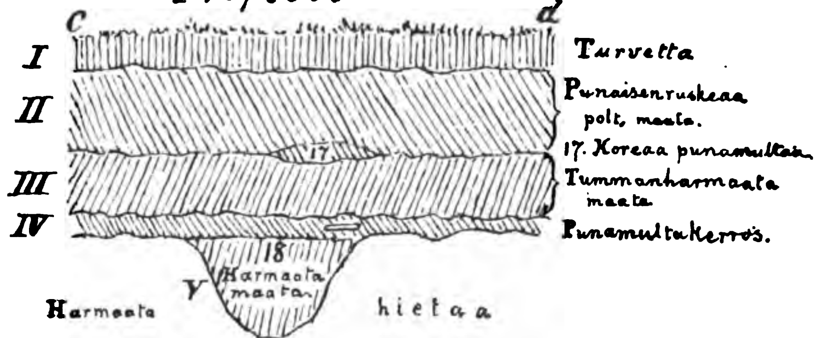
Poikkileikkauskuva *c—d* osoittaa miten *II*:n ja *III*:n kerroksen välissä oli eräs pieni n. 20 à 30 sm laaja ja 5 sm paksu

Pitkäsaari. B-kohta.

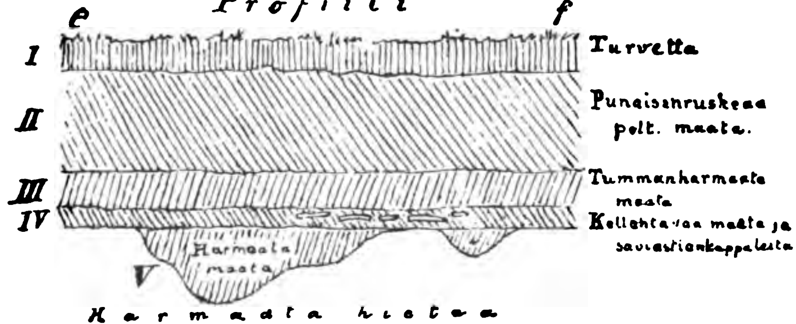
II:n kerros. *III:s kerros.*



Profiili



Profiili



0 10 20 30 40 50 sm 1 met.

Kuva 25.

kokoelma kirkasta punamultaa. *III*:n (harmaan) kerroksen alla seurasi taas ohut punamultakerros *IV*, josta löytyi saviastian kappale ja hiiltä, ja sen alla oli n. 40 sm avara, 25 sm syvä kuoppa höllää harmaata maata (*V*). Kuoppaa oli aikoinaan selvään kaivettu pitelemättömään kovempaan hietamaahan.

Poikkileikkauskuvasta *e—f* näemme että harmaan, *III*:n kerroksen alla oli 4 à 5 sm keltaista maata, väriltään muistuttaen keltaiseksi mädäntyneitä luita; siitä löytyi saviastian kappaleita. Tämän ohuen *IV*:n kerroksen alla oli pitelemättömässä vaaleanharmaassa hietamaassa kuopanteita täynnä höllempää ja nähtävästi pideltyä, eriväristä harmaata maata.

II:sta eli punaisesta kerroksesta löytyi:

117. Ohkaisia kuoria rydistä (?) joiden sisäpuolella näkyy puun (?) jäännöstä. Löytyivät kohta nurmen alta *II: 10*:n kohdalla.

118. Joukko saviastian kappaleita, joista muutamat ovat hienompaa ainetta ja pilkkuviivoilla koristetut, toiset ovat karkeampia ja kuvitetut kapeahampaisilla juovilla. (*II: 1*).

119. Neljä liuskekivisirpaletta, joissa on hiomisen jälkiä ja yhdeksän hiomatonta sirpaletta. (*II: 1*).

120. Kaksi keltaista piikivisirua. (*II: 1*).

121. Joukko valkoisia ukonkivisirpaleita, muita särettyjä kivipalasia sekä luontaisia pieniä kiviä näytteenä kivien laadusta tässä kerroksessa. (*II: 1*).

122. Joukko saviastian kappaleita, joissa on kolmenlaisia koristuksia. Palaset olivat hajallaan noin 2 metrin pituisella alalla. (*II: 2—2*).

123. Siera vaalean punertavaa hienorakeista hietakiveä; selvään hiottu kolmelta puolelta. Toisella leveällä sivulla kapea juova, jossa kai on metalliasetta hiottu. (*II: 3*). (Kuva 26).

124. Yksi hiottu liuskekivikappale.

125. Jotenkin ympyräinen, mutta litteä punahtava hietakivikappale. Hiomisen jälkiä ainakin toisessa lappiossa.

126. Pieni pala toisesta sierakivestä karkeata hietakiveä.

127. Sierakivi harmaan ruskeaa hietakiveä, tulessa särkynyt ja halkeillut; yksi lappio hiottu.

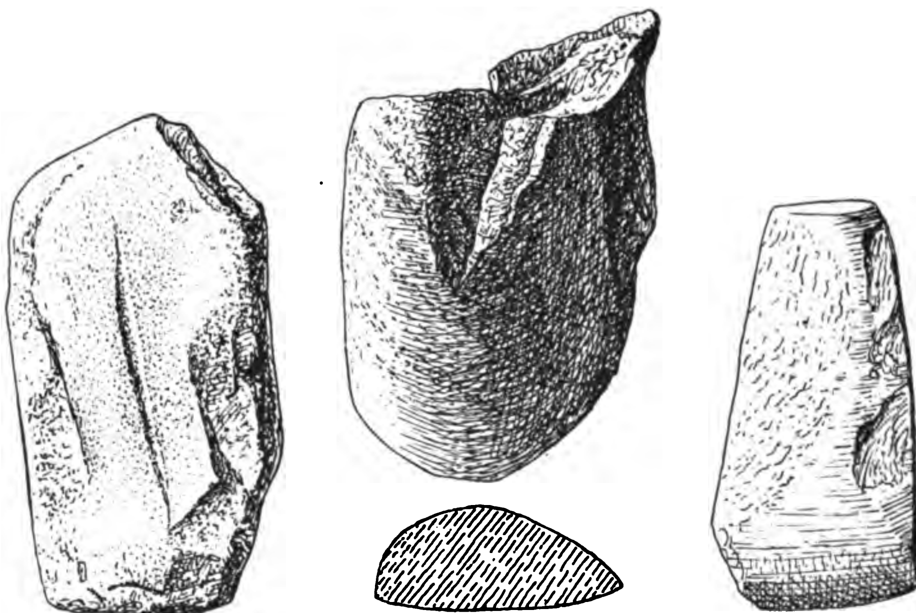
128. Toistakymmentä ukonkivisirpaletta, 5 liuskekivi-

palasta, kaksi punahtavaa ja muutamia muita tulessa hapraantuneita kivipalasia. (*II: 2, 3*).

129. Terän katkelma tuurasta sinertävää poikkiraitaista kiveä (*II: 4*). (Kuva 27).

130. Katkelma taltasta harmaata eli hiukan sinertävää sarvikiilteen sekaista liuskekiveä. Terälle hiottu pää kapeampi kuin keskikohta 37 mm pitkä, 25 leveä, 7 ²/₃ paksu. (*II: 5*).

131. Tasataltta sinertävää liuskekiveä; ainoastaan terä



Kuva 26. Kuva 27. Kuva 28.

täysin hiottu. Terän toinen kulma murtunut; terän lasku mykevä. 54 mm pitkä, 27 ¹/₂ leveä, 8 paksu. (*II: 6*). (Kuva 28).

132. Joukko liuskekivisirpaleita, joista 1 on vähän hiottu ja yksi (isoin) 101 ¹/₂ mm pitkä.

133. Kappale sierasta ruskeata hietakiveä, särkynyt kolmikulmaiseksi, sivut 109, 105, 96 mm, vahvuus 35 ¹/₂ mm. (*II: 9*).

134. Kaksi pientä sierakiven palasta. Toinen ollut tulessa ja halkeillut; toinen on hietakivestä ja hiottu kahden puolen.

135. Pitkulainen harmaan värinen kivi, luultavasti hiottu yhdeltä puolen. 13 ¹/₂ mm pitkä.

136. Kaksi pientä piikivisirua, toinen keltainen, toinen, isompi, punasinervä.

137. Pieniä poltettuja luusirpaleita, sormen (?) nivelluu (*II: 7* ja sen lännen puoliselta ympäristöltä).

138. Ukonkivi- y. m. kivipalasia osaksi tulessa olleita.

139. Saviastian kappaleita, joista yksi isompi on koristeltu hienohampaisilla viivoilla, on ulkopuolelta tumma ja on katkennut jatkokohdalta, johon on nokea tarttunut. Useimmissa palasissa on pilkkuviivakoristeita ja pistoskuoppia ja ovat väriltään vaalean keltaisia.

Maanäyte: punaisen ruskeaa hietaa, sekä hiiliä *II*:n ja *III*:n kerroksen rajalta.

III:sta eli harmaasta kerroksesta löytyi:

140. Kahdeksan palasta saviastiasta pilkkuviivoilla ja pienillä kuoppakoristeilla sekä 2 liuskekivisirpaletta (1 hiottu) ja pieni kokoelma hiilipalasia. Myöskin näytettä harmaasta maasta. (*III: 11*).

141. Näyte keltaisesta maasta, joka väriltään muistuttaa lahonneita luita. (*III: 12*).

142. Saviastian kappale kokoonpantu kahdesta eri jatkosta. Hienohampaisia koristejuovia osaksi jälellä. Tuo kappale oli maassa pystyssä. (*III: 13*). Sen sisäpuolella oli pieni nivelluu ja muutamia hiilipalasia; 2 hiilipalasta astian ulkopuolella.

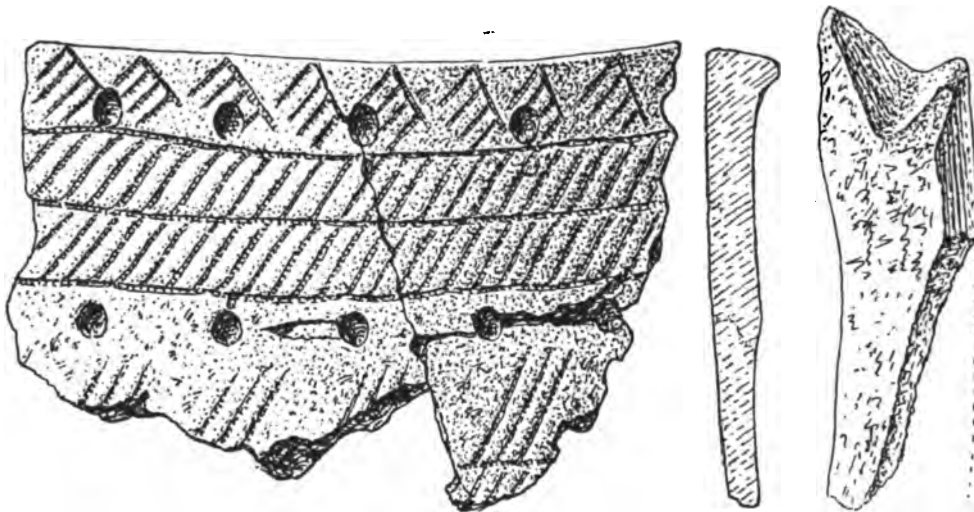
143. Kymmenkunta pieniä saviastian kappaleita kuoppakoristeilla sekä muutamia hiilipalasia. (*III: 14*).

144. Kaksi mustunutta saviastian palasta; reunapalasessa yläsyrjäkin koristettu. Löytyivät harmaan maan ja alimmaisen valkoisen hiedan rajalta. Löytöjen päällä oli 10 sm harmaata maata, sitten ylempänä 25 sm ruskeata hietaa ja vihdoin 10 sm turvetta. (*III: 15*).

145. Suuri joukko koristettuja palasia saviastiasta, useimmat nähtävästi samasta astiasta (kuva 29), niistä 12 reunapalasta, useimmat nokisia. Sitä paitse 2 punaisen ruskeaa palaista erilaisilla koristeilla ja yksi, jossa näkyy kolo jatkon kohdalla (kuva 30). Löydettiin *II*:n (punaisen) ja *III*:n (harmaan) kerroksen rajalta; pienet palaset olivat edellisessä ja isot reuna-

palaset enimmäkseen jälkimmäisessä noin 0,5 metrin laajuisella alalla (*III: 16*). Näyte harmaista hietakokkareista alakerrassa.

146. N ä y t e p u n a m u l t a m a a s t a, jossa on hiiliä ja vähän polt. luita joukossa; otettu *II*:n ja *III*:n kerroksen rajalta (kts. *III: 17*), jossa oli 20 × 25 sm laaja ja 5 sm paksu selvään rajoitettu kokoelma tälaista maata. Sen alla oli näöltään lahonnut luukappale, josta on harmaankarvaista hietamaannäytettä.



Kuva 29. Kuva 30.

IV:stä kerroksesta löytyi:

147. Yksi isompi ja muutamia pieniä palasia s a v i a s t i a s t a; koristukset pilkkuviivoja ja kuoppia. (*IV: 18*). Tätä N:oa seuraa myös näyte harmaasta maasta palasten päällä (leikkauskuva *c—d*).

148. N ä y t e p u n a m u l t a m a a s t a äskenmäinitun saviastian kappaleen alla, samanlaista kuin koko *IV*:ssä kerroksessa leikkauskuva *c—d*:n kohdalla.

149. Palanen m e r i p i h k a a, puolisenkymmentä s a v i a s t i a n palasta, h i i l i ä, p o l t e t u i t a l u i t a, u k o n k i v i s i r p a l e i t a sekä kappale s a v i l i u s k e kiveä nähtävästi tulessa hapraantunut, kaikki kuopasta tai löydetyt seulottaessa kuopan kohdalta (*IV* ja *V: 18;* leikkauskuva *c—d*).

150. Pieniä saviastian palasia, 3 poltettua luumurenaa, hiiliä, kivisirpaleita sekä näyte harmaasta maasta *18* ja *14*:n välimaalta.

151. Koristettuja saviastian palasia sekä näyte siitä maasta, missä ne olivat ja muutamia hiilipalasia (*IV: 19*, leikkauskuva *e—f*).

152. Maanäyte: harmaita hietakokkareita kuopasta saviastioiden alta (leikkauskuva *e—f*, kerros *V*).

153. Maanäyte: viheriän keltaista maata kuopasta saviastioiden alta (leikkauskuva *e—f*, kerros *V*).

154. Maanäyte: vaalean keltaisia viiruja *IV*:n kerroksen alla, pitelemättömän maan rajalla leikkauskuva *e—f*; myös saventapaista maata *e—f*:n kohdalta.

C-kohdalla asemakartassa, lähes 1 m *B*:tä pohjoisempana oli sorahaudan pohjoisreunalla niemi, jonka pinta vielä oli rikkomaton; niemen pituus 3,80 à 3,90 m, leveys kärjestä 1 m ja tyveltä 1,80 m. Täälläkin oli nurmen alla ensiksi punainen maakerros ja sen alla harmaa kulturikerros. molemmista löytyi muinaiskaluja. Viimeksi mainitun (harmaan) kerroksen sisässä oli noin 0,50 m laaja kokoelma punamultaa, hiiliä ja vähän poltettuja luumurenia.

Niemen kärjen punaisesta eli yläkerroksesta löytyi:

155. Toistakymmentä saviastian kappaletta kuoppakoristeilla, suorilla isohampaisilla viivoilla ja ristikkäisillä pienihampaisilla viivoilla. Yhdessä on heikosti painettuja syvänteitä.

156. Palanen sierakiveä hienorakeisesta ruskeasta hietakivestä, joka väristä ja halkeimista päättäen aikoinaan on ollut tulessa. Hiottuja kohtia on neljällä puolella; yksi kylkipinta mykeväksi hiottu.

157. Aseen tekele sarvikiilleliusketta, hiomaton. Toinen puoli tasainen, melkein kokonaan syntynyt yhden iskun kautta; toisella puolella, joka on mykevä, on monta pientä iskunpintaa. Toisesta päästä katkennut. 107 ½ mm pitkä, 41 leveä, 13 ½ paksu.

158. 4 kivi»lastua», ukonkivisirpaleita y. m. löydetyt samoilta paikoilta kuin edelliset.

159. Kappale tahkokiveä, harmaanruskea; toisella puolen neliskulmainen loivalle kourulle hiottu pinta. Löytyi harmaan kerroksen rajalta.

Niemen tyven harmaasta eli alakerroksesta löytyi:

160. Näyte punamultamaasta, hiiliä ja muutamia poltettuja luumuruja.

161. Saviastian kappaleita, joissa on harvahampaisia viivoja ja kuoppakoristeita.

162. Ukonkivisirpaleita, yksi liuskelastu ja muita kiviä samoilta paikoin kuin edelliset.

D-kohdalla asemakartassa oli sorahaudan pohjoisreunalla, n. 4 m *C*:stä länteen kuoppa, jonka ulko- eli etelåreunaa kaivellessani löysin

163. Kivituuran; terä eheä puoliympyräinen; hiotut pinnat rappeutumisen kautta nähtävästi syöpyneet rosoisiksi. 165 mm pitkä, 55 leveä, 45 ½ paksu. (Kuva 31).


Kuva 31.

E-kohdalla asemakartassa, joka oli *D*:stä luoteeseen noin 8:n metrin paikoilla, oli n. 2 × 3 m avara kuoppa, jonka laiteista n. 30 à 40 sm:n syvyydestä löysin:

164. Saviastian kappaleita, myöskin reunapalasia; hammasviivat jotenkin syvään painetut. Myös 4 kivilastua ja pieni ukonkivisiru. Löydetyt kuopan pohjoislaidalta.

165. Saviastian kappaleita osaksi koristeltuja; muutamat lohenneet, sekä näyte siitä maasta, missä ne olivat kuopan lounaiskulmassa ja kannaksessa kuopan ulko- eli etelåreunassa.

166. Sierankappale hietakiveä; hiottu monelta eri taholta muodottomaksi; yhdellä puolella kaksi kapeata juovaa; hoikemmasta päästä katkennut. Löydetty samasta paikasta kuin n:o 165.

167. Neljä liuskesirua, joista yksi on hiottu ja lohennut aseesta ja neljä ukonkivisirpaletta. Löydetyt samasta paikasta kuin edelliset.

168. Poltettua luuta ja hiiltä. Löyd. sam. paik. kuin edell.

169. Aseen katkelma; toinen puoli mykeväksi hiottu, toinen tasainen ja hiomaton. 63 1/2 mm pitkä, 53 1/2 leveä, 21 paksu.

F-kohdalla asemapiirroksessa, jota toht. A. O. Heikel v. 1896 kaiveli ja josta löysi esineet H. M. N:o 3311: 1—4, löytyi nyt vielä:

170. Kuusi saviastian kappaletta, joista yhdessä on erilaisia koristuksia kuin muissa, nim. pieniä kolmikulmaisia painanteita; sekä yksi hiottu siru kiviaseesta ja palanen ukonkiveä.

Petäjäniemenkangas, Vihanti.

Vihannin asemalta 5 km etelään juoksee Oulaisiin päin vievä maantie erästä etelää kohti pistävää, vyörykivisoraa sisältävää harjannetta pitkin, jota sanotaan Petäjäniemenkankaaksi. Viidennen kilometritolpan läheisyydessä maantien länsipuolella on soranottohautoja, joista kesällä 1898 löysin muutamia liuskekivilohkareita (H. M. N:o 3639: 3, 4), ja joista ynnä muista kuopista tällä kankaalla Heikki Hedborg samana syksynä ilmoitti löytäneensä joukon muinaiskaluja (H. M. N:o 3608: 1—21). Erästä kuoppaan pistävää koskematonta niemekettä kaivatin v. 1899. Sen kuoppaan päin antavissa vertikaalipinnoissa näkyi n. 30 à 40 sm:n syvyinen ja paria metriä laaja punamultapesä, jossa oli pieniä hiilimurusia. Muinaiskaluja ei löytynyt, vaan ainoastaan

171. Särmikkäitä kivipalasia, jotka näyttävät syntyneen tahallisen rikkomisen kautta. Niistä on ainakin kolme liuskekiveä, siis sellaista ainetta, josta aseita kivikauden aikana valmistettiin, ja 3 valkoista ukonkiveä (kvartsia).

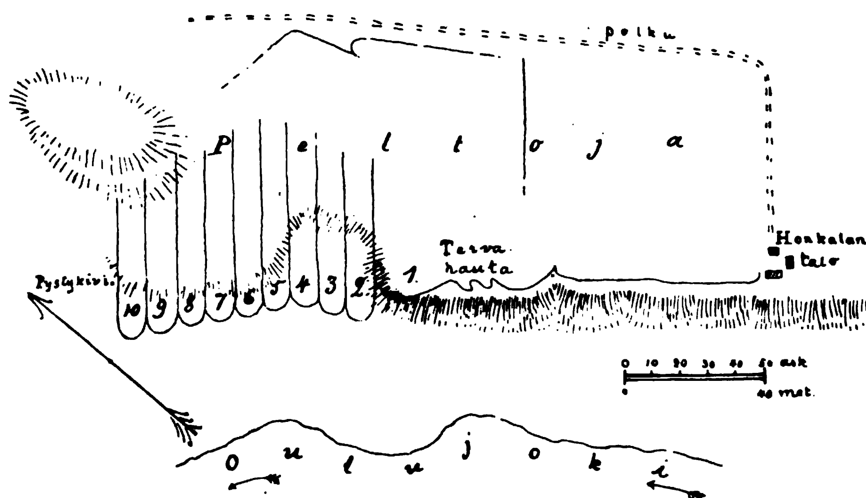
Punamultapesät ja nuo vähäiset löydöt ovat kumminkin riittävät todistamaan, että tälläkin kankaalla on ollut samanlainen muinaisajan asuntopaikka kuin Tavaskalammen luona ja Pitkälläsaarella.

Honkalan talo, Pyhänsivun kyl. Muhoksen pit.

Honkala sijaitsee Oulujoen itärannalla, noin 1 km ylempänä Pelkosen taloa, joka Maanmittaushallituksen karttaan on merkitty. Talosta luoteeseen noin 100-kunta askelta on kivikautinen asuntopaikka, josta kerääjä K. Moilanen kaksi kertaa on lähettänyt

talonväen löytämiä kivikapineita, yhteensä 14 esinettä (H. M. N:o 3713: 4—11 ja 3735: 3—8).

Käydessäni paikalla Elokuussa 1900 huomasin mainitulla paikalla ison pellon, — isännän Antti Honkasen puheen mukaan tehty kuusi vuotta takaperin — jonka sarat juoksivat ja viettivät koillisesta lounaseen, rantaa kohti. Suunnilleen 100 askelta talosta on erään saran päässä vanha korkeanlainen, nykyään pelloksi tehty tervahauta. Sitä sarkaa olen asemapiirrokseen (kuva 32) merkinnyt N:o 1:ksi ja muita sarkoja siitä luoteeseen numeroilla



Kuva 32.

2—10. Moilasen kautta tulleet esineet sanoi isäntä löytyneen enimmäksi osakseen saroista 2—5, niiden rantapäästä.

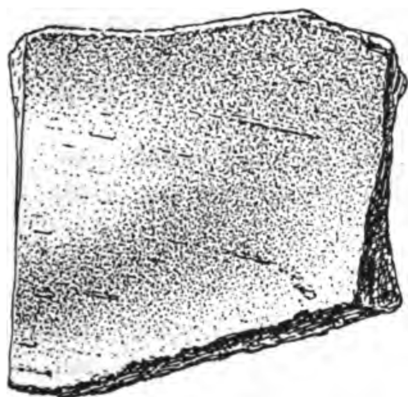
Moilasen viime käynnin jälestä olivat kyntömiehet taas samoilta paikoilta kuin ennen löytäneet hiomakiviä, kiviaseita y. m., joita oli koottu pyörtänölle, ja joita lunastin valtion kokoelmiin.

Niinä kolmena päivänä kun täällä olin, suoritin koekaivauksia saroilla N:ot 1—6. Noin 20 sm:n vahvuisen mustan mullan alla oli hienoa ruskeaa hietaa, väriltään muistuttaen raudan ruostetta. Oliko tämä hieta pitelemätöntä, en voi varmaan sanoa; ei se ainakaan ollut kovaan piintynyttä, vaan jokseenkin pehmoista. Punamultapesiä täällä en tavannut, eikä näyttänyt maa poltetulta, vaikka kolmannelta ja vähän muiltakin saroilta löytyi poltettua luuta.

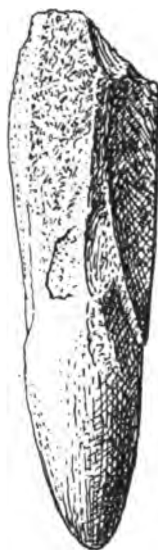
Useimmat esineet löytyivät saroilta 1 ja 2, vähemmin saroilta 3, 5 ja 6. Saralta 4 ei löytynyt mitään. Ostetut ja löydetyt esineet H. M. N:o 3871.

Kyntömiesten keräämiä esineitä etupäässä saroilta 2—5:

172. Osia kivilaakoista, joiden toisessa lappiossa on ympyräisen eli soikean kehän muotoon kulutettu juova ja sen keskellä



Kuva 33.





Kuva 34.



Kuva 35.

matala kulumatta jäänyt pahka. Näyttää siltä, että kivi ei voi tällä tavoin kulua muutoin kuin samallaisen pyörittävän liikkeen kautta kuin se, joka käsikivillä jauhaessa syntyy. On sen vuoksi luultavaa, että ne ovat osia alkuperäisistä ja yksinkertaisista jauhinkivistä. Niistä kuvaan ainoastaan yhden näytteeksi (kuva 33).

173. Piikkiteräinen tuura vihertävää kiveä, toinen puoli tasainen, toinen korkea ja mykevä, 142 mm pitkä, leveys ylipäästä 41 mm; paikottain hiomattomia kohtia (kuva 34).

174. Kiviaseen, ehkä tasataltan tekele vihertävää kiveä,

pilstomisen jäljillä, ainoastaan terä hiukan hiottu. 185 mm pitkä' 64 leveä, 27 paksu (kuva 35).

175. Tasataltta tummaa harmaan sinertävää kiveä, terä vartaloa kapeampi, katkennut viistoon, terä ja toinen kylki hiottu. 94 mm pitkä, 43 leveä, 14 paksu.

176. 3 aseen tekelettä vihertävää kiveä; kaikki pilstomisen jäljillä.

177. Pilstottuja kiviä, n. s. kivilastuja, yksi pala piikiveä ja 2 palasta piiliusketta, kaikki pilstomisen jäljillä.



Kuva 36. Kuva 37.

Sarka N:o 1:n länsikulmalta:

178. Pieni tasataltta raitaisesta saviliuskeesta. Hiotut kohdat osaksi rapautuneet (N:o 1, 1 asemakartassa, kuva 38).

179. Aseen kantakatkelma vaalean sinervää kiveä, piikkipäinen (asemakart. N:o 1, 2).

180. Saviastian kappale, jossa on kaksi pistettyä kuoppaa (asemakart. N:o 1, 3).

181. Liuska tahkokivestä, yksi pinta vähän hiottu (asemakart. N:o 1, 4).

182. Kiven suikula, jonka toiselle puolelle on tehty kolo; vaalean harmaata kiveä (asemakart. N:o 1, 5).

183. Poltettuja luita, kootut eri paikoista (asemakart. N:o 1, 6, 6).

184. Saviastian kappale koristettu hammasviivoilla, jotka muodostavat vinosuunnikkaisia ruutuja; muutamat ruuduista ovat täytetyt hammasviivoilla (asemakart. N:o 1, 7).

185. Viimeksi mainitun paikan, 7:n ja 3:n väliltä kerrottiin aikaisemmin löytyneen kivirenkaan, jonka poikkio oli ollut kolmikulmainen ja reuna hammastettu, mutta se oli jo hävinnyt.

186. Nuolenterä punaisen keltaista piikiveä, pitkää ja hoikkasta muotoa, tutkain katkennut ja ruotopää samoin. (Kuva 36) (asemakart. N:o 1, 8).

187. 41 saviastian palasta, koristetut pistos- ja hammasviivoilla; niiden joukossa 6 reunapalasta (asemakartassa N:o 1, 9, 9).

188. Kivirenkaan kappale raitaista liuskekiveä, pinnalta

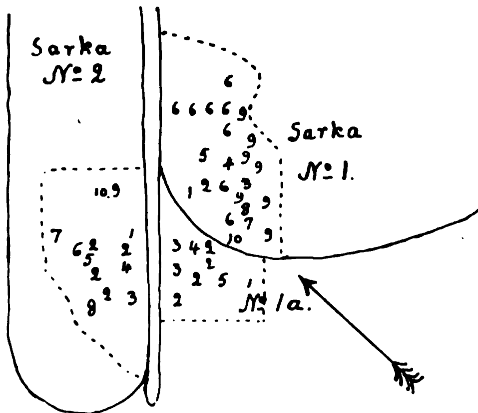
melkein valkoiseksi rapautunut; lähellä sisäreunaa uurros pitkinpäin (kuva 37).

189. Reiällisen aseen tahi »reikäkiven» lohkare, jossa osa reiän laitaa on näkyvissä.

190. Aseen tekele, pilstomisen jäljillä, toinen pää paksu, toinen hoikkanen ja ohut. Löydetty kaivoksen itäosan keskipaikoilta.

191. Hiottuja kivipalasia, kivilastuja, ukonkivisirpaleita ja yksi sileäksi hangattu kantillinen kivikappale.

Sarka N:o 1:n jatko rannallepäin, jossa oli kuokittua nurmettunutta maata; asemakarttaan (kuva 38) *merkitty N:o 1 a:*



Kuva 38.



Kuva 39.

192. Ohut siera keltaisen ruskeaa hietakiveä, katkennut isommasta laatasta. Kaksi kylkeä muodostavat suoran kulman; toinen niistä on hiottu sekä molemmat lappiot, jotka ovat hiukan kuopalla (asemakart. N:o 1 a, 1).

193. Poltettua luuta eri paikoista (N:o 1 a, 2, 2).

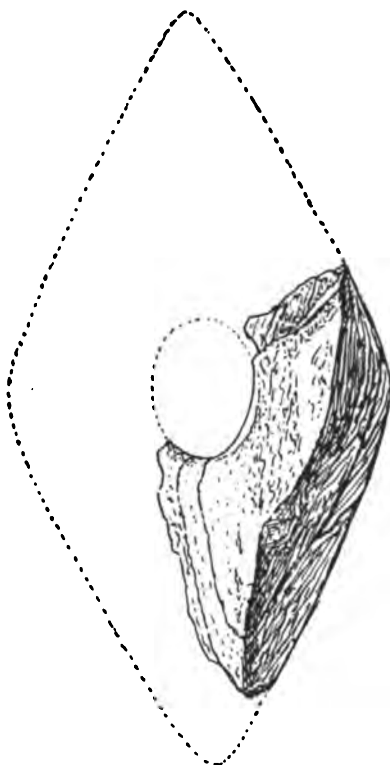
194. Saviastian kappaleita omituista muotoa, joista neljä on reunapalasta. Ainesekoitus on savea ja sädekiveä. Reuna taivutettu sisällepäin, kuten kuva 39 näyttää; sen ulko-, päällis- ja sisäpuoli koristettu hammasviivoilla (N:o 1 a, 3). Yksi tähän astiaan kuuluva kappale löydettiin saralta N:o 2, kohdalta 10. (Kts. 207).

195. Kiviaseen keskikohta, molemmat päät rikkuneet; kyljet hiotut ja vähän toista lapetta (N:o 1 a, 4).

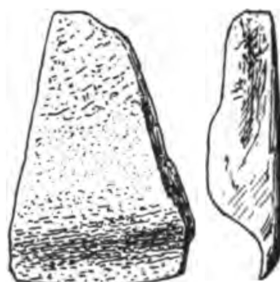
196. Pilstottuja kiviä ja sirpaleita (myös ukonkiveä).

Sarasta N:o 2:

197. Reiällisen aseen osa, joka löytyi lohenneena seitsemään liuskaan ja kokoonpantuna on sellainen kuin kuva 40 osoittaa. Se on luultavasti ollut molemmista päistä piikkiteräinen; (asemakart. N:o 2, 1). Samasta paikasta löytyi teräväpäinen kivi, jossa on vähän hiomisen jälkiä.



Kuva 40.



Kuva 41.

198. 19 palasta saviastiasta; niistä on kahdessa painettuja kuoppakoristeita ja muissa hammasviivoja; (asemakart. N:o 2, 2).

199. Pieni eheä astian kaavin käyrällä terällä; 35 mm pitkä (kuva 41). Sellaisia käyräteräisiä työneuvoja lienee käytetty saviastiain valmistuksessa, jossa terän mykevällä ulkopinnalla mukavasti voi silitellä semmoisia ontevia pintoja kuin esim. astian, kuva 39, sisäpinta on; terän koveralla puolella taas on nähtävästi

silitetty astian mykeviä reunapintoja ja painettu sellaisia juovia kuin äsken mainitun kuvan vasemmalla puolella näemme. (Asemakart. N:o 2, 3).

200. Palanen hiotusta kiviaseesta (asemakart. N:o 2, 4).

201. Teränkatkelma tuurasta, väriltään harmaa (asemakart. N:o 2, 5).

202. Siera, neljältä puolelta hiottu, latuskainen. Leveillä puolilla 2 hiomapintaa kummallakin; hiomapinnat ylimalkaan kouruja. Siera on keskikohdalta katkennut. 10,9 sm pitkä. (Asemakart. N:o 2, 6).

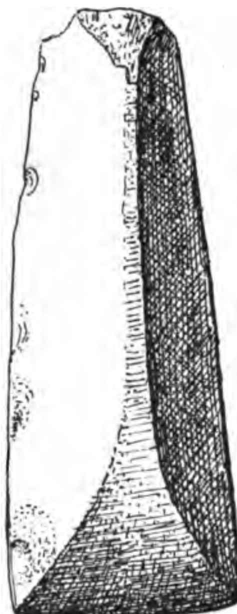
203. Poltettuja luita 8 kapp., pisin 36 mm. (Asemakart. N:o 2, 7).

204. Tuuranterän katkelma savenkarvaista kiveä, terä kapea. (Asemakart. N:o 2, 8).

205. Kahdeksan hiottua kivensirpaletta, muita kivilastuja ja muutamia ukonkivisiruja.

206. Kiviase (taltta t. tuura), jonka toinen pinta melkein kokonaan on lohennut pois. (Asemakart. N:o 2, 9).

207. Kappale samaa saviastiaa, jonka muut palaset (kts. 194) löytyivät alalta N:o 1 a, kuva 39. Reuna taivutettu sisällepäin; sen ulko-, päällis- ja sisäpuoli koristettu heikosti näkyvillä hammasviivoilla. (Asemakart. N:o 2, 10).


Kuva 42.

Sarka N:o 3:

208. 11 kapp. poltettuja luita.

209. Siera poikkileikkaukseltaan neliskulmainen; kaikki pinnat johonkin määrin kouruiksi hiotut.

210. Harjataltta karjalaista muotoa, sinervää kiveä, hyvin hiottu; 81 mm pitkä. (Kuva 42).

211. Tuuran teränkatkelma sinervää kiveä.

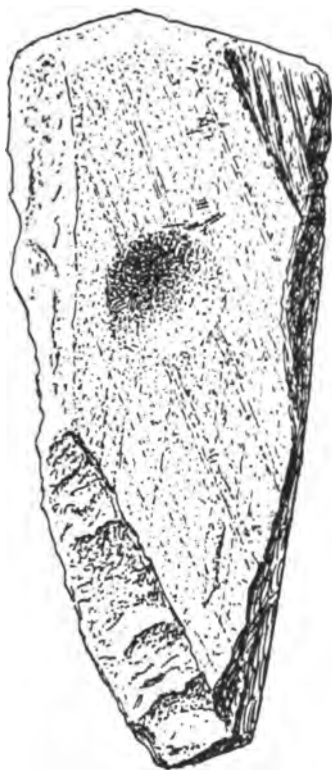
212. Joukko hiottuja ja hiomattomia sirpaleita sinervää kiveä sekä ukonkivipalasia samoilta paik. kuin edell. löydöt.

Sarka N:o 4:n poikki tehdystä kaivoksesta ei löytynyt mitään.

Sarka N:o 5:

213. Tuuran teränpuolisko vaalean sinervää kiveä.

214. Kuokan tekele harmaata liuskekiveä, suippea toisesta päästä, kantapään pinta poikkisuuntainen. Reiän kolo kum-



Kuva 43.



Kuva 44.

mallakin puolen hakkaamalla tehty; hiottua kohtaa ainoastaan toisessa kyljessä. 203 mm pitkä, 89 leveä. (Kuva 43).

215. Eheäteräinen tuura, jonka kapeaksi lohennut kantapää on ollut poikittain hiottu. Kummallekin puolelle on yritetty reikää hakkaamaan jollakin terävällä aseella eli kivellä; 144 mm pitkä.

216. Suikulainen kivi, toiselta puolen hangattu.

217. Pieni siera (?) liuskekiveä, latuskainen, suorakaiteen muotoinen; kylkeen lähelle toista päätä on tehty pykälä; toinen pää on katkennut ennen löytämistä.

218. Katkelma terän kyljestä kenties tuurasta, sinervää kiveä.

219. Joukko palasia sellaista kiveä, josta aseita on tehty, osaksi hiottuja, osaksi pilstomisen jäljillä sekä 4 ukonkivisirpaletta.

Sarka N:o 6:

220. Pieni harmaan karvainen tasataltta, poikkileikkaus suorakaiteen muotoinen pyöristetyillä kulmilla; 68 mm pitkä.

221. Tuuranterä vihertävää kiveä.

222. Kiviase (taltta?), jonka terän toinen lape on lohjennut pois; toisessa eli suippeassa päässä korkea hiottu harja.

223. Hiottu kivensirpale.

224. »Nucleuksen» tapainen ukonkivi (kvartsi) palanen, jonka toisella puolella on viisi rinnakkaista lohkopintaa, jotka alkuaan kenties ovat olleet pitemmät, vaan nyt ovat ainoastaan 29 mm pitkät (= kiven pituus); toisella puolella kaksi samanlaista rinnakkaista juovaa.

225. Yksi iso ja monta pientä ukonkivipalasta sekä kaksi pientä liuskesirua.

* * *

Jos luomme silmäyksen edelläkerrottuihin kaivauksiin ja koetamme koota tärkeimmät tulokset yhteen, on meidän ensiksi katsottava

kiinteitä muinaisjäännöksiä.

Valitettavasti ei ole lähempiä tietoja niistä kiukaista, palaneista kivistä ja ruuanjäännöskasoista, joita Kyntöläispellon perkkaajat olivat raivanneetpaikalta pois. Mutta ne olivat luultavasti maanpinnalla ja mahdollista on että ne olivat kivikautta myöhempinä aikoina sinne tulleet, sillä tulensijat peltomullan alla ovat varmaan tuolta aikakaudelta.

Isoja kiviä ympäröitsevä punamulta, joka on syntynyt rauta-

oksiidin pitoisen maan polttamisen ja kostumisen kautta, osoittaa että kivikauden kansa tässä pitemmän ajan kuluessa kivien ympärillä on pitänyt valkeita. Samankaltaisia eli 2:n ison kiven koloon tehtyjä tulenpesiä tapasin kesällä 1900 Nimisjärvenkin rannalla Säräsniemellä yhteydessä kiviaseiden kanssa. (H. M. N:o 3873 A).

Punamultakerroksia olemme nähneet, paitse Kyntöläispellossa, myöskin Tavaskasaaressa sekä Pitkässäsaaressa kolmessa eri kohdassa. Ohkaisen tällaisen kerroksen tapasin Rajaniemelläkin Rovaniemen ja Kemijärven rajalla, Kemijoen etelärannalla, josta paikasta myöskin löydettiin kiviaseita. Semmoisia huomasin kesällä 1902 Euran pitäjässäkin Nuoranteen kestikievariin kuuluvan Lehtimäen torpan pellossa monessa paikassa, josta pellosta myöskin on kiviaseita löydetty. Niitä ovat tutkijat tavanneet Pohjois-Venäjälläkin.

Erityistä huomiota ansaitsevat punamultapesät eli -kuopat, joita olemme tavanneet Kyntöläispellossa, Tavaskasaaressa kahdessa paikassa ja Petäjäniemen kankaalla. En voi näille keksiä parempaa selitystä, kuin että ne ovat olleet liesipaikkoja. On näet hyvin ymmärrettävää että aikoina, jolloin, kuten kivikaudella, tulen virittäminen oli suuren vaivan takana, oli tärkeätä yön aikana säilyttää tuli sammumisesta ja se tapahtui parhaiten syvässä tuhkalla ja hiilillä täytetyssä kuopassa, jonka pohjassa valkea hiilissä säilyy paljoa kauemmin kuin pinnalla. Onhan vielä tänäkin päivänä talvisaikana maalla tavallista, kun tahdotaan tulitikkuja säästää, että talon emäntä heti aamulla herättyään hiiloksesta kiukaan lieden pohjasta kaivelee esille tulisen hiilen, johon, pitäen sitä kahden päreen välissä, puhaltaa siksi kun päreet syttyvät. Samoin arvelen näiden kivikautistenkin liesien olleen tulen säilyttäjinä. Mutta sen ohessa on käsitettävää että tuollaisesta ahjosta paremmin kuin muusta maanpinnalla olevasta tulensijasta levisi lämmintä pirttiin, kotaan tai siihen suojukseen, minkä asujat oltavakseen olivat rakentaneet.

Se suurempi kestävämpi kuumuus, mikä semmoisessa liedessä pysyy, selittää senkin omituisuuden ettei näissä pesissä tavata lainkaan isompia hiiliä eikä luita, vaan ainoastaan joku pieni hiilihitunen ja luumurena. Kaikki palava on noissa ahjoissa hienontunut tuhaksi.

Toista tarkoitusta ovat palvelleet harmaalla maalla täytetyt kuopat Pitkälläsaarella (*B*). Luultavasti ovat ne sisältäneet mädänneitä animaalisia aineksia, joista maa niiden sisällä on tullut harmaan täplikkääksi ja ovat ne ehkä olleet jonkunlaisia pieniä ruuppukaivoja. Sellaisia on tavattu muissakin maissa. Niinpä tekee esim. Rob. von Weinzierl[1] selkoa eräästä neolitisestä asuinpaikasta Lobositzin luona Elben varrella Böhmenissä, jossa on samaumuotoisia, mutta isompia, enemmän kuin 1 metrin syvyisiä, ruuppukaivoja (Küchenabfallslöcher) sekä myöskin kuopantapaisia tulenpesiä maassa.

Muutoin ansaitsevat Pitkänsaaren *B*-paikan monet maakerrokset huomiota. Olisin taipuvainen otaksumaan kaksi eri kulttuurikerrosta, joista, ainakin *c*—*d*:n kohdalla kumpaiseenkin kuuluu yksi punamulta- ja yksi harmaa kerros ja täytyy tietysti ylemmät kerrokset *II* ja *III* olla nuoremmat kuin kerrokset *IV* ja *V*. Millä tavoin noiden maakerrosten synty on käsitettävä sekä miten sellaiset sekavat maakerrokset kuin se, minkä värillinen poikkileikkauskuva *I* Kyntöläispellosta näyttää, ovat selitettävät, jätän tutkijoille, joilla on runsaampia vertailuaineksia käytettävänään.

Lopuksi mainittakoon muutamia pieniä huomautuksia eräistä

löytöesineistä.

Eräs omituisuus, joka pistää tutkijan silmiin melkein jokaisessa kivikautisessa asuinpaikassa sekä pohjois- että etelä-Suomessa, on valkoisten ukonkivisirpaleiden esiintyminen vieläpä paikottain ilmenevä runsauskin, niinkuin esim. Broängsbacken nimisessä mäessä Siuntion pitäjän Annilan kylässä, jossa v. 1896 kaivelin. Samoin on ukonkivikokoelma Vennäinjärven talon vieressä Iisalmella merkille pantava. Tuo ukonkiven pieniksi sirpaleiksi rikkominen on kenties tapahtunut astioiden valmistuksessa — astiasavessa näet usein huomataan kivirakeita —, kenties muussa tarkoituksessa. Joskus löytyy n. s. nucleus (kuva 44) mainittua kivilajia, eli kivensydän, jonka pinnasta on isketty pitkiä rinnakkaisia lastujakaiketi terävien syrjiensä takia veitsinä käytettäviksi. Ukonkivi, sirpaleet ovat joka tapauksessa niin tavallisia kivikautisilla asuin-

[1] Eine neolitische Ansiedelung der Uebergangszeit bei Lobositz an der Elbe. Zeitsch. f. Ethologie XXVI (1894).

paikoilla, että yksistään niiden löytäminen usein ilmaisee senaikuisen asutuksen löytöpaikalla olleen.

Muutamat esineet todistavat vuorovaikutusta kaukaisempien maiden kanssa, niinkuin esim. Pitkänsaaren *B*-alan kerroksesta *IV* tahi kuopasta 18 löydetty meripihka palanen, (149) joka kaiketi lienee etelästä tuotua tavaraa. Samoin osoittavat monessa paikoin löydetyt piikivipalaset ja samasta kivilajista tehdyt esineet kauppasuhteita muiden maiden kanssa. Piikiviset nuolenkärjet sitä muotoa kuin kuvat 4, 15, 17 ovat pohjois-Venäjällä hyvin tavalliset ja osoittavat kulttuurivaikutusta sieltäpäin. Sellaisia taas kuin kuva 36 löytyy sekä Venäjällä että Ruotsissa.

Kivirenkaan osia on löydetty 1 Kyntöläispellosta (kuva 16) ja 1 Honkalan pellosta (kuva 37), jota paitse viimemainitusta paikasta on löydetty eheä sellainen (185). Kivirenkaat ovat tuntemattomat läntisessä naapurimaassamme; ainakaan ei v. 1898 Tukholman kansallismuseossa löytynyt yhtään sellaista. Mutta sen sijaan on niitä löydetty Lapista, keski- ja kaakkois-osista Suomenmaata, Sweineekistä Liivinmaalla ja monenmuotoisina Laatokan kanavasta. Näillä pohjoisilla mailla täytyy kivirenkaita siis pitää muotoina, jotka ovat kotoperäisiä Pohjanlahden ja Itämeren itäpuolella.

Sellaisia pieniä käyräteräisiä työneuvoja kuin kuva 41 näyttää, ei luonnollisesti ole voitu käyttää samanlaisissa toimissa kuin tavaallisia tasa- tai kourutalttoja. Aseen pienuus ja terän heikkous osoittavat että niitä on käytetty johonkin niin sanoakseni pikkutyöhön, joka ei ole aseelta kysynyt suurempaa kestävyyttä. Kun lisäksi terä aina on tehty niin käyräksi kuin kiviaines särkymättä suinkin on sallinut ja terä sen ohessa aina on leveä, näyttää siltä kuin tätä asetta olisi tehty varta vasten jonkun pehmoisen aineen kaivamista varten. Sen verran kuin kivikautisista löydöistä voimme arvata senaikuisia töitä ja työtapoja, ei mielestäni ole valittavana muuta kuin yhta ainoata, jossa tällaisia vehkeitä tarvittiin ja johon ne olivat erinomaisen sopivat, nim. saviastiain valmistus.

Huomattavaa näet on, että isompia saviastioita ei kivikaudella, kuten rautakauden lopulla tehtiin, valettu kiertävälle pyörälle, vaan

ne tehtiin käsin savivyöhykkeistä, joita asetettiin päällekkäin ja saumattiin kiinni toisiinsa. Kuva 30 näyttää erästä sauman kohdalta taittunutta astian palasta, josta näemme että savivyön syrjään on kaivettu pitkä kuurna, johon toisessa, siihen liitettävässä savivyössä, on vastannut harjava syrjä. Toisenlainen oli portaantapainen sauma, jossa kummankin liitettävän vyöhykkeen syrjäpinnat ovat samanlaiset polvekkaat, näkyy kuva 29:n poikkion keskellä. Noiden kuurnien kaivamiseen tarvitaan juuri senmuotoista asetta kuin nyt puheenalainen taltta on. Olen sen vuoksi tuota asetta nimittänyt saviastian kaapimeksi.

Steinzeitliche Untersuchungen

von

Hjalmar Appelgren-Kiwalo.

Der Verfasser veröffentlicht hier die Ergebnisse von Ausgrabungen, welche er in den Jahren 1898, 1899 und 1900 auf einigen im nördlichen Finland gelegenen, der Steinzeit entstammenden Fundstätten vorgenommen hat.

Der Grund dazu, dass er sich zu diesen Ausgrabungen entschloss, war der beinahe vollständige Mangel an zuverlässigen Nachrichten darüber, wie die festen Bodenaltertümer aus der Steinzeit in unserem Lande aussehen. Bald wollte man steinerne Geräte unter einem Steinhaufen, bald bei einem unterirdischen, aus Steinplatten gebauten Herde, bald wieder in der Nähe eines Gerippes gefunden haben u. s. w. Meistens erklärte man jedoch, sie wären beim Graben in Sand- oder Kieshügeln, wenn Landstrassen oder Eisenbahnen gebaut wurden, angetroffen worden. Systematische Forschungen waren aber überhaupt nicht angestellt, auch hatte man weder von der Art der Bodenaltertümer noch von der Beschaffenheit der Erdschichten, wo dieselben vorkamen, irgend welche genügende Aufschlüsse, geschweige denn Abbildungen erhalten. Deshalb beschloss der Verfasser, auf solchen Stellen im nördlichen Finland, wo in letzter Zeit mehrere, später an das Helsingforser Museum übersandte Steingeräte gefunden worden waren, Ausgrabungen anzustellen. Die hier ausgeführten Arbeiten sind zwar nur als Versuchsgrabungen anzusehen, da aber die hierbei angewandte Methode und die Beobachtungen des Verfassers vielleicht denen zum Nutzen gereichen können, die auf diesem Gebiete weitläufigere Forschungen verneh-

men wollen, mögen dieselben doch vor die Oeffentlichkeit gebracht werden.

Die Stellen, wo Ausgrabungen angestellt wurden, sind folgende:

Ein dem Gehöfte Hinkusalmi gehöriger, Kyntöläispelto genannter Acker im Kirchspiel Kiuruvesi im Län Kuopio; 63° 30'. Der Acker liegt auf einer Anhöhe am Ufer eines ehemaligen Sundes. Beim Roden des Feldes vor etwa 70 Jahren hatte man dort Fischknochen, Pfeile, verbrannte Steine und Feuerstellen vorgefunden. Als der Verfasser auf dem dritten Beete (Abb. 2) auf einer solchen Stelle graben liess, bemerkte er unter der Ackererde mehrere (etw. 18 bis 60 cm) grosse Steine, und um jeden derselben rotgebrannte Erde nebst einigen Kohlen (Abb. 3 und 8), sowie auf einem Punkte (K) eine 1,50 m breite und 35 cm tiefe Grube voll schöner roter Erde (farbige Abb. I) und zu aller unterst einige Kohlen. Sowol aus der Ackererde wie aus der Roterdeschicht wurden Funde geborgen, nämlich: Tongefässcherben, Steingeräte und Quarz- und Schiefersplitter. Auch auf anderen Stellen wurden Versuchsgrabungen vorgenommen. Nach den an der Oberfläche des Ackers gefundenen Gegenständen zu schliessen, lässt sich annehmen, dass jenes steinzeitliche Dorf sich von dem dritten bis zum neunten Beete erstreckt hat, wo die Länge desselben von Nordwesten nach Südosten hin etwa 90 m und die Breite an die 60 m betragen haben mag.

Die auf diesem Acker gefundenen Gegenstände sind auf S. 5—14 verzeichnet und abgebildet.

Die Anhöhe Hiekkapakka auf dem Gelände des Gehöftes Wennäinjärvi im Kirchspiel Iisalmi, Län Kuopio, etw. 30 km. von dem letztgenannten Orte. Ein Acker, wo der Verfasser in verschiedene Richtungen laufende Gräben ziehen liess und einige Funde geborgen hat (101—105).

Bei dem Gehöft Wennäinjärvi fand der Verfasser auch beim Graben an dem Abhange einer Sandgrube, etw. 15 cm unter der Erdoberfläche eine einen Meter breite und 10—15 cm starke Schicht, die aus absichtlich zerbrochenen Quarzscherben bestand, welche wahrscheinlich mit der steinzeitlichen Ansiedlung im Zusammenhange stehen.

Tavaskasaari, Ksp. Wihanti, etw. 50 km. von der Stadt Brahestad, (Raahe), am Meeresufer im Län Uleåborg; 64° 30'. Ein Bauer aus dem Kirchdorf Wihanti sandte im Anfang des Sommers 1898 an das Museum in Helsingfors eine Anzahl eigentümlicher, höchst interessanter Steingeräte, die er seiner Angabe nach auf dieser Moorinsel gefunden hatte. Da ähnliche Gegenstände noch nie anderswo in Finland und auch nicht in den Nachbarländern gefunden worden sind, und da der Übersender derselben und seine Angaben sich später als sehr wenig zuverlässig erwiesen, ist dem hergebrachten wissenschaftlichen Verfahren gemäss bis auf weiteres kein Grund vorhanden jetzt schon Näheres über jene Funde zu veröffentlichen.

Dieselben veranlassten indessen eine genauere Untersuchung von Tavaskasaari. Es ist dies ein kleiner, länglicher, aus Sand und Rollsteinkies bestehender Hügel, von dem zu Eisenbahnzwecken viel Erde weggeschleppt worden ist. Zwischen den derart entstandenen Gruben befanden sich noch ungerührte Erdstreifen, und die Sachen wurden als an dem Punkte A (Abb. 20) gefunden angegeben. Als man nun hier zu graben begann, fand man der Oberfläche zunächst eine dichte, braune, etwa 25 cm starke Sandschicht (Abb. 21 a), darunter eine ebenso dicke Schicht stark roter Erde (b) und auf einer Stelle eine 40 cm tiefe Grube, auf deren Grund ähnliche Erde lag, sowie höher hellere rote Erde (d) und desgleichen einen schmalen Kohlenstreifen (c); darunter unberührten Rollsteinkies. In dieser Branderde fanden sich jetzt nur kleine verbrannte Knochensplitterchen, Kohlenbröckchen und absichtlich zerbrochene Splitter von Quarz, Schiefer und anderen Gesteinsarten.

Auf dem Punkte B (Abb. 20) war am Rande der Kiesgrube ein etwa 2 m breiter und 60 cm tiefer Flecken Roterde (farbige Abb. II), der jedoch zerstört wurde, ehe ich Zeit hatte ihn zu untersuchen.

Auch beim Graben an anderen Stellen (C, D, E. Abb. 20) auf demselben Hügel fanden sich Stücke von geschliffenen Steingeräten, Schieferscherben und Quarzsplitter, verbrannte Knochenbröckchen u. dgl.

Pitkäsaari, Ksp. Wihanti, etw. 1/2 km von der obenerwähnten Stelle. Auch hier findet sich Rollsteinkies, wovon das meiste zu

Eisenbahnzwecken weggeschleppt worden ist. Der Platz F (Abb. 22) ist früher von Dr. A. O. Heikel untersucht worden. An den Punkten A, B, C, D und E hat der Verfasser Ausgrabungen vorgenommen.

Im Gebiet A lag unter dem Rasen rote und braune Erde und darunter eine 30 cm starke graue Kulturschicht, die vielleicht aus verfaulten animalischen Stoffen entstanden war. Hauptsächlich wurden hier an die 100 Stück Tongefässcherben (darunter eine mit runenähnlichen Strichen auf der Innenseite, Abb. 23.) Scherben von Steingeräten, Quarz u. dgl. gefunden.

Auf der Ostseite von B lagen die Erdschichten in folgender Reihenfolge (Abb. 25, Querschnitt a—b): zuerst 10 cm schwärzlicher Rasen (I), darunter etw. 40 cm rötlichgelbe Branderde (II), dann folgten 30 cm dunkelgraue, stellenweise fleckige, vielleicht aus verfaulten animalischen Stoffen gebildete Erde (III) und zu unterst unberührter grauer Sand.

Das Profil c—d zeigt, dass zwischen den Schichten II und III ein kleines etwa 20 bis 30 cm breites und 5 cm mächtiges Häufchen stark roter Erde lag. Auf die (graue) Schicht III folgte wieder eine dünne Roterdeschicht IV, wo Tongefässcherben und Kohlen angetroffen wurden, und darunter lag eine etw. 40 cm breite, 25 cm tiefe Grube loser, grauer Erde (V). Diese Grube war in unberührten Sandboden gegraben.

Aus dem Profilbild e—f sehen wir, dass unter der grauen Schicht III 4—5 cm gelber Erde lag, die ihrer Farbe nach an vermoderte, gelblich gewordene Knochen erinnerte; hier wurden Tongefässcherben ausgehoben. Unter dieser IV:ten Schicht lagen in unberührtem hellgrauem Sande Höhlungen, die eine mehr lockere verschiedengrau gefärbte Erde enthielten.

In der Schicht II fanden sich die Gegenstände N:r 117—139 (Abb. 26—28), in der Schicht III N:r 140—146 (Abb. 29, 30), in der Schicht IV N:r 147—151.

In C (Abb. 22) fand sich auch unter dem Rasen eine rote Erdschicht und darunter eine graue Kulturschicht. In beiden wurden Funde angetroffen, N:r 155—162.

In D fand sich eine Steinhacke (Abb. 31),
in E die Gegenstände N:r 164—169,
in F N:o 170.

Die Heide Petäjäniemenkangas, Ksp. Wihanti, 1 km von der vorigen Stelle entfernt, wo mit roter Erde angefüllte Schichten und Gruben und in deren Nähe Quarz- und Schiefersplitter gefunden wurden.

Gehöft Honkola, im Dorfe Pyhänsivu, Ksp. Muhos, c:a 50 km südöstlich von der Stadt Uleåborg (Oulu); 65°. Die Fundstellen liegen auf Feldern und Wiesen am Flusse Uleåelf (Oulujoki). Früher sind hier mehr als 20 Steingeräte, grösstenteils auf den Beeten N:r 2—5 (Abb. 32) gefunden worden; darunter befand sich die Hälfte eines Mahlsteines (Abb. 33), eine Steinhacke (Abb. 34) und die Vorarbeit zu einem Geradmeissel (Abb. 35). Jetzt wurden Versuchsgrabungen auf den Beeten N:r 1, 1 a, 2 (die grössten Abb. 38) 3, 5 und 6 vorgenommen. Weder Schichten von roter Erde noch andere Feuerherde wurden gefunden, obgleich auf dem dritten und auch teilweise auf den andern Beeten verbrannte Knochen zum Vorschein kamen. Zahlreiche steinzeitliche Gegenstände wurden vorgefunden; ein Verzeichnis derselben findet sich auf S. 32—37, wo auch einige derselben nämlich die N:r 36, 37, 39—44 abgebildet sind.

* * *

Wenn wir einen Blick auf die obenerwähnten Ausgrabungen werfen und die wichtigsten Ergebnisse derselben zusammenfassen wollen, haben wir zunächst

die Bodenaltertümer

ins Auge zu fassen.

Leider fehlen uns genauere Aufschlüsse über die Feuerstätten, verbrannten Steine und Haufen von Speiseüberresten, welche die Bauern bei der Urbarmachung des Ackers Kyntöläispelto weggeschafft hatten.

Die rings um grosse Steine liegende *rote Erde*, die durch das Verbrennen eisenoxidvermengten Bodens und durch Feuchtigkeit enstanden ist, beweist dass eine steinzeitliche Bevölkerung im Verlaufe einer längeren Zeit um diese Steine herum Feuer zu machen pflegte. Ähnliche oder in der Ecke zwischen zwei grossen Steinen angelegte Feuerherde, traf ich im Sommer 1900 auch am Ufer des Sees Nimisjärvi im Kirchspiel Säräsniemi (64° 30') zusammen mit Steingeräten an (H. M. N:r 3873 A).

Schichten roter Erde sind ausser im Acker Kyntöläispelto auch auf den Moorinseln Tavaskasaari und Pitkäsaari an drei verschiedenen Stellen zum Verschein gekommen. Eine dünne derartige Schicht fand ich auch in Rajaniemi an der Grenze zwischen den Kirchspielen Rovaniemi und Kemijärvi (66° 20'), am südlichen Ufer des Flusses Kemijoki, woselbst auch steinzeitliche Geräte gefunden wurden. Ferner habe ich solche Schichten im Sommer 1902 auch im Kirchspiel Eura im Län Åbo (61°) an mehreren Stellen in einem Acker der Köthnerhütte Lehtimäki, die zur Gastgeberei Nuorante gehörte, gefunden, in welchem Acker auch steinzeitliche Geräte zum Vorschein gekommen sind. Ausserdem sind solche von anderen Forschern auch in Nord-Russland angetroffen worden.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen die *Roterdegruben*, die auf dem Kyntöläispelto, an zwei Stellen auf der Insel Tavaskasaari und auf der Petäjäniemenkangas angetroffen wurden. Ich kann keine bessere Erklärung für diese Erscheinungen finden, als dass wir es hier mit Herdplätzen zu tun haben. Es liegt nämlich auf der Hand, dass zu einer Zeit, wo, wie im Steinalter, das Feuermachen viel Mühe erforderte, es wichtig war, nachts das Feuer vor dem Auslöschen zu hüten, und dies geschah am leichtesten in einer tiefen, mit Asche und Kohlen angefüllten Grube, wo dasselbe sich in den Kohlen weit länger beibehielt als auf der Oberfläche. Es ist je noch heutzutage auf dem Lande gebräuchlich, dass die Hausfrau, wenn sie Zündhölzchen sparen will, früh morgens, sobald sie aufgestanden, eine glühende Kohle aus der Aschengrube (finn. liesi) des Herdes hervorsucht, und dieselbe zwischen zwei Kienspänen haltend so lange anbläst bis die letzteren entflammen. Dementsprechend glaube ich auch, dass diese steinzeitlichen Herde als Aufbewahrer des Feuers benutzt worden sind und wahrscheinlich ist auch das Feuermachen auf die eben erwähnte Art vor sich gegangen. Daneben ist aber auch zu beachten, dass aus solchen Essen, besser als aus anderen über der Erde befindlichen Feuerstellen die Wärme in die Stube, das Zelt oder den Schuppen ausstrahlte, die die Ansiedler sich zur Wohnstätte angefertigt hatten.

Die grössere, längere Zeit andauernde Hitze, die in einem solchen Herde bewahrt wurde, erklärt auch den eigentümlichen Umstand, dass man in diesen Gruben gar keine grösseren Koh-

len oder Knochen, sondern nur hie und da ein Kohlenbröckchen oder ein Knochensplitterchen antrifft. Alles Verbrennbare ist in diesen Essen in Asche verwandelt worden.

Einem anderen Zwecke haben die in Pitkäsaari (B) vorgefundenen, mit *grauer Erde angefüllten Gruben* gedient. Wahrscheinlich haben sie vermoderte animalische Stoffe enthalten, welche der Erde den graufleckigen Ton gegeben haben, und wurden vielleicht als kleine Abfallsgruben verwendet. Auch in anderen Ländern hat man Ähnliches wahrgenommen. So berichtet z. B. Rob. von Weinzierl [1]) über eine neolitische Ansiedlung bei Lobositz an der Elbe in Böhmen, wo ähnlich geformte aber grössere, über einen Meter tiefe »Küchenabfallslöcher» und auch grubenähnliche Feuerstellen in der Erde angetroffen worden sind.

Ausserdem sind die vielen *Erdschichten* des Gebietes B in Pitkäsaari beachtenswert. Ich wäre geneigt, zwei verschiedene Kulturlager anzunehmen, von denen wenigstens an der Stelle c—d ein jedes aus einer Schicht roter und einer Schicht grauer Erde besteht, und zwar müssen selbstverständlich die Schichten II und III jünger als die Schichten IV und V sein. Auf welche Weise die Entstehung jener Erdschichten aufzufassen und wie solche gemischte Erdschichten wie die, welche uns die farbige Abbildung des Querschnittes I von Acker Kyntöläispelto zeigt, zu erklären sind, überlasse ich den Forschern zu beantworten, welche über ein umfangreicheres Vergleichsmaterial verfügen.

Zuletzt mögen noch einige kleine Anmerkungen folgen über einige

Funde.

Eine Eigentümlichkeit, die fast bei jeder steinzeitlichen Ansiedlung sowol in Nord- wie in Süd-Finland dem Forscher auffällt, ist das Vorkommen von weissen *Quarzsplittern,* die sich stellenweise sogar in grossen Mengen, wie z. B. auf einem Broängsbacken benannten Hügel im Dorfe Annila in Sjundeå im Län Nyland (60° 15'), wo ich im Sommer 1896 Grabungen anstellte, vorfinden. Die Ansammlung von Quarz auf dem Gehöft Ven-

[1]) Eine neolitische Ansiedelung der Uebergangszeit bei Lobositz an der Elbe. Zeitschr. f. Ethologie XXVI (1894).

näinjärvi in Iisalmi ist auch zu beachten. Das Zerschlagen von Quarzstücken in kleine Splitter mag bei der Verfertigung von Gefässen — in dem zu Gefässen verwendeten Tone hat man nämlich oft Steinsplitterchen wahrnehmen können — oder vielleicht zu anderen Zwecken gedient haben. Bisweilen findet sich ein *Nucleus* (Abb. 44) aus der genannten Gesteinsart, von dessen Oberfläche lange, parallel liegende Späne geschlagen sind, die ihrer scharfen Kanten halber wahrscheinlich als Messer dienen sollten. Quarzsplitter kommen jedenfalls so häufig bei steinzeitlichen Ansiedlungen vor, dass das Vorhandensein derselben schon an und für sich oft ein Beweis dafür ist, dass steinzeitliche Wohnplätze an dem Fundorte gewesen sind.

Einige Funde weisen auf Verkehr mit fernen Ländernhin, wie z. B. ein in Pitkäsaari auf dem Punkte B in der Schicht IV oder in der Grube 18 gefundenes Stück *Bernstein* (149), eine wahrscheinlich von Süden her geholte Ware. Ebenso beweisen die an vielen Stellen gefundenen Stücke von *Feuerstein* und aus derselben Gesteinsart verfertigte Gegenstände Handelsverbindungen mit anderen Ländern. So sind z. B. aus Feuerstein verfertigte Pfeilspitzen, wie wir sie auf den Abbildungen 4, 15, 17 sehen, im nördlichen Russland sehr gewöhnlich und deuten auf einen Kultureinfluss von dort her. Solche Pfeilspitzen wiederum wie auf Abb. 36 finden wir sowohl in Russland als in Schweden.

Von Bruchstücken von *steinernen Ringen* sind auf dem Acker Kyntöläispelto 1 Stück (Abb. 16) und auf einem Felde in Honkala 1 Stück (Abb. 37) gefunden worden; ausserdem ist an der letztgenannten Stelle ein ganzer solcher Ring (185) geborgen worden. Steinringe sind in unserem Nachbarlande im Westen unbekannt; wenigstens gab es i. J. 1898 keinen solchen im Stockholmer Nationalmuseum. Dagegen hat man sie in Lappland, in den mittleren und südöstlichen Teilen Finlands, in Sweineek in Livland und verschiedenartig geformte Exemplare derselben in dem Ladogakanal gefunden. Betreffs der nordischen Länder müssen wir also konstatieren, dass aus Stein verfertigte Ringe nur östlich vom Bottnischen und Finnischen Meerbusen vorkommen.

Solche kleinen, mit krummer Schneide versehenen Werkzeuge, wie wir sie auf Abb. 41 sehen, haben selbstverständlich nicht

denselben Zwecken wie gewöhnliche Gerad- und Hohlmeissel dienen können. Die geringe Grösse des Werkzeuges und die schwache Schneide deuten darauf hin, dass sie zu irgend einer sogenannten Kleinarbeit gebraucht worden sind, die keine grössere Festigkeit oder Haltbarkeit des Werkzeuges erfordert. Da hierzu kommt, dass die Schneide immer so krumm gebildet ist, wie das steinerne Material nur irgend erlaubt hat ohne zu brechen, und dass die Schneide dabei immer breit ist, sieht es aus, als ob dies Werkzeug eigens gemacht wäre, um damit in einem weichen Stoff zu graben. So weit wir aus den steinzeitlichen Funden auf die damaligen Arbeiten und Arbeitsmethoden schliessen können, liegt uns, meiner Ansicht nach, nur eine Vermutung offen, um die Arbeit zu bestimmen, bei welcher ähnliche Geräte nötig waren und wofür sie sich vortrefflich eigneten: es könnte dies nur die Verfertigung von Tongefässen sein.

Es ist nämlich zu merken, dass grössere Tongefässe in der Steinzeit nicht wie am Ausgang der Eisenzeit mit Hülfe der Drehscheibe verfertigt worden sind. Sie wurden vielmehr aus freier Hand von länglich geformten Tongürteln, die auf einander gelegt und aneinandergeknetet wurden, hergestellt. Abbildung 30 zeigt ein an der Fuge abgebrochenes Tongefässtück, an welchem wir sehen können, dass in den Rand des Tongürtels eine lange Hohlkehle eingegraben ist, welcher in dem anderen hier einzufügenden Gürtel ein mit einem Grat versehener Rand entsprechen sollte. Eine andere, stufenförmige Fuge, bei welcher die Ränder der beiden zusammenzufügenden Tongürtel ein Knie bilden, sehen wir auf Abb. 29 an der Mitte des Durchschnitts. Zum Graben jener Hohlkehlen hat man gerade ein solches Werkzeug nötig, wie der infragestehende Meissel eines ist. Deshalb habe ich jenes Werkzeug einen *Tongefässchaber* benannt.

MEDELTIDA ALTARSKÅP

OCH

TRÄSNIDERIER

I FINLANDS KYRKOR

AV

K. K. MEINANDER

I. Den senromanska konsten. 1200-talet.

Inledning.

Finland är den yttersta gränsposten i nordost för den västerländska kulturen, vilken tyckes liksom hava tvekat, innan den tog steget ut till detta avlägsna land. Under tre hundra år, som förflöto efter Ansgarii missionsverksamhet i Sverige, och under de hårda striderna därstädes mellan kristne och hedningar blev Finlands namn så gott som onämnt i hävderna. Sankt Henriks omvändelsefärd, som är så rikt omstrålad av helgonsagans skimmer, ledde ej ens till de närmast Sverige belägna trakternas fullständiga kristning. Först med biskop Tomas (1220—1245) samt efter Birger Jarls tåg 1249 kan man börja tala om en ordnad finsk kyrka och på samma gång om en säkrare anslutning till västern. 1293 satte Torkel Knutsson i Viborg gränspålen mot den byzantinska kulturen, som emellertid även den långsamt trängt mot norr och här på andra sidan Östersjön åter sammanstötte med den västerländska.

Om denna sistnämnda kultur sent nådde vårt land, så rådde den efteråt där så mycket oinskränktare. Den katolska kyrkan, som mäktig och enande sammanhöll hela den västerländska kristna världen, har tryckt sin prägel på det allra mesta av det som kommit till oss från medeltiden, och spår av ett nationellt element i vår dåtida kultur har man ej hittills påvisat — om vi ej i detta sammanhang vilja räkna med folkdiktningen, där t. ex. Mariattarunon i Kalevala företer en blandning af hedniskt och kristet. Prästerskapet förhöll sig hos oss liksom annorstädes fientligt emot hedniska inflytelser, och vårt land saknade som motvikt mot prästerna både ett mäktigt riddarestånd och ett rikt borgerskap.

På intet område visar sig detta vårt beroende av västerlandet starkare än i vår bildande konst under medeltiden. En

stor del av konstverken är införd från utlandet, och även om inhemska konstnärer funnos, kunna de knappast sägas hava uppburit en i egentlig mening självständig konstverksamhet. Den finska folkstammen innehade en betydande konstfärdighet, framförallt i textilarbeten, varav intressanta prov påträffats i gravar från hednatidens sista skede. Ända från dessa uråldriga tider tills nu har denna textilkonst nedärvt både tekniken och de ornamentala motiven [1]. Men lika litet inom denna konstart som inom den likaledes med framgång bedrivna träslöjden (och träarkitekturen) har den finska ornamentiken efterlämnat några spår på de bevarade minnesmärkena från den egentliga medeltiden.

Från den byzantinska konsten kan icke påvisas något inflytande, som ej skulle förmedlats av västerlandet. I de nämnda av d:r Schwindt undersökta gravarna, i Karelen, ha påträffats bl. a. relikkors av otvivelaktigt byzantinskt ursprung [2]. Men dessa fynd inskränka sig till vårt lands östligaste del, vilken kom under ryskt herravälde och isolerades från det övriga landet. De viktiga fynd av samma slag, som gjorts i Halikko, och vilka tyvärr ännu ej varit föremål för en närmare utredning, stå säkerligen i släktskap med liknande svenska arbeten [3].

Är det sålunda i västerlandets konst vi hava att söka den viktigaste förutsättningen för vår egen, så saknades dock icke lokala inflytelser, närmast av inskränkande natur, vilka påtryckte vår konst en säregen prägel. Måhända vore det oriktigt att härvid tala om fattigdomen i vårt avlägsna land. Åtminstone är det numera svårt att bilda sig ett omdöme härom, ty Finland har mer än andra länder lidit av krigets och eldens hemsökelser, vilka särskilt gått ut över Åbo domkyrka. Av skriftliga urkunder veta vi dock, att våra kyrkor hyste skatter, vilka förefalla omätliga i bredd med de få rester som ännu finnas kvar [4]. Viktigare än denna ekonomiska synpunkt var för gestaltningen av vår

[1] Tikkanen: Finsk ornamentik. Jfr Schwindt: Karjalan rautakausi (atlas p. 39 o. f.).

[2] Schwindt: a. a., atlas p. 56. Jfr Leopardoff: Sbornik.

[3] De finska korsen äro avbildade hos Hildebrand: Sveriges Medeltid III p. 645, 646 och 686, 687. Jfr Salin: Några krucifix och kors etc.

[4] Se t. ex. redogörelserna för uppbörd av kyrksilver 1557—58. Hausen: Bidrag III p. 370—381.

konst det tillgängliga materialets begränsade användbarhet för konstnärliga ändamål.

Finland tillhör det s. k. tegelbyggnadsområdet, vilket dessutom omfattar Nederländerna, norra Tyskland, Skandinavien och de baltiska provinserna [1]. Visserligen fann naturlig sten här liksom annorstädes (t. ex. i Reval) övervägande användning, och t. ex. på Åland äro t. o. m. valven i ett par kyrkor av granit. Men sedan teglet blivit bekant, sannolikt i medlet av 1200-talet, brukades det i regeln i gavelrösten, dörr- och fönsterinfattningar, valv o. s. v. — över huvud där, varest större omsorg måste nedläggas på det konstnärliga eller tekniska utförandet. Åbo domkyrka är till större delen uppförd av tegel. Torftigheten i denna tegelstil drevs här uppe i norden till sin spets; de få ornamentala detaljerna förmå ej förtaga det tunga, mäktiga helhetsintryck, som gråstensmurarne, vilka bilda byggnadens grundstomme, giva densamma. I 1400-talets väldiga kyrkor i vårt land nådde denna granitarkitektur en präktig verkan [2]. De stora mur- och valvytorna i det inre gåvo plats åt kalkmålningar, vilka ersatte de rika glasmålerierna i sydligare länder och bl. a. i mellersta Sverige och Finland användes i en storartad omfattning, som förlänade åt konstlivet där en självständig prägel.

Också inom skulpturen var materialets begränsning av betydelse; träsnideriet blev den allena härskande tekniken hos oss. Men i övrigt utmärkte sig denna konstart hos oss ej genom en sådan relativ självständighet som vi finna hos arkitekturen och det monumentala måleriet; träsnideriet var huvudsak också i de närmaste länderna i söder, och den betydelsefulla utveckling det vann där bestämde helt och hållet konstartens öde hos oss. På intet område voro utlandets konstströmningar oss tillgängligare än inom skulpturen, vars alster med sådan lätthet fördes från ort till ort.

Träsnideriet, sådant det framträdde under den senare medeltiden såsom en självständig konstart, synes tidigare ha varit av

[1] Wrangel: Tegelarkitekturen p. 10 och kartan. Jfr Steffen: Romanska småkyrkor p. 11 o. f., och Ailio: Tavastehus p. 49.

[2] Jfr Ateneum 1903 p. 4.

mycket ringa betydelse i de stora kulturländerna. Om förhållandet hos de hedniska germanerna veta vi så gott som intet [1], och i varje fall dog deras konst snart ut. Under den tidigare medeltiden användes träet t. ex. för möbel, men det fick ej konstnärlig utarbetning, utan möblerna smyckades med målningar, metall- och elfenbensskulptur m. m. samt textila arbeten [2]. Först från och med mitten av 1200-talet blev träet mera använt i Frankrike och Italien, och konstnärerna bemäktigade sig detta material i stor utsträckning för förfärdigandet av dörrar, altaruppsatser, korstolar o. d. I Tyskland var förhållandet liknande [3]. Den karolingiska konsten omfattade, liksom konsten vid de sachsiske kejsarnes hov, i brist på en skulptur i stor stil framförallt elfenbenssnideriet. Under senare hälften av 11. århundradet avmattades denna konst i Tyskland, men återupplevde dock senare för en tid, främst i den rhenska skolan, samt höjde sig ännu i 14. århundradet i Frankrike, liksom i Italien, till en rik blomstring. Vid sidan af detta elfenbenssnideri framträdde under de nämnda epokerna också metallarbetareskolor, vilkas alster utgjordes av små reliefer, ofta sammanställda till större arbeten, smycken, kyrkokärl, bokpärmar o. s. v. I 11. och 12. århundradena uppkom i Tyskland en monumental skulptur, främst omfattande arbeten i bronsgjutning. I anslutning till den romanska byggnadskonsten, vilken skapade sina glänsande mästerverk i 12. århundradet, begynte därpå den tyska bildhuggarkonstens första härliga blomstringstid. De självständiga plastiska konstverken utfördes vid denna tid förnämligast i sand- eller kalksten, på en del ställen också i stuck. Detsamma gäller om den franska gotiken, som framträdde under senare hälften av 1100-talet och början av 1200-talet. Också då den gotiska stilen urartade och blev manieristisk, var det i främsta rummet stenskulpturen, som i de nämnda länderna uppbar bildkonsten.

De få träarbeten, som bevarats från den romanska perioden i sydligare länder, utgöras huvudsakligen av kolossala krucifix

[1] Janitschek: Malerei p. 4.

[2] Labarte: Histoire des arts industriels I p. 156.

[3] Det följande huvudsakligen med ledning av Bode: Deutsche Plastik.

och korsfästelsegrupper [1] samt madonnabilder [2]. Andra arbeten äro fullkomligt enstaka [3].

I norden — jag avser härmed länderna kring Östersjön och delvis även Nordsjön — var utvecklingen en annan. Materialet var visserligen delvis detsamma som i södern. Arbeten i stuck förekommo, mest såsom biverk till arkitekturen [4], och bronsarbeten voro ej sällsynta. Vidare användes t. ex. på Gottland [5] kalkstenen och, ehuru mera sällan, sandstenen till plastiska arbeten, och även från andra landskap i Sverige har bevarats en mängd dopfuntar, gravstenar m. m., som härröra från en under 11. och 12. århundradena livligt verksam, om ock ej framstående

[1] Det är ej utan intresse att jämföra dem med nordiska arbeten. Det underskattande Bode ägnar träsnideriet skulle sannolikt undergått en modifikation, om han vetat, att ett så betydande konstverk som krucifixet i Wechselburg, ett av den romanska konstens mest representativa alster, var gjort av trä och ej, såsom B. uppger, av lera (Bode: Deutsche Plastik p. 46). Se Hasak: Bildhauerkunst p. 15. Bode omnämner själv (a. a. p. 23 och 27) träkrucifix, t. ex. Imerwards krucifix i Braunschweig från början av 1000-talet, samt flere bayerska krucifix. Jfr Graf: Romanische Altertümer p. 18 och 19. samt (för Österrike) Mitth. der k. k. Central. Komm. 1878 p. 22—24 och 1879 p. lxxix och cxii. Stora träkrucifix i Brabant från c. 1200 (?) omnämnas av Destrée: Sculpture brabançonne t. VIII p. 20 o. f. I Gazette des beaux-arts, 1903. I p. 301 och 303 finnas avbildningar av ett krucifix och en staty, båda av trä, från 12. och 13. århundradena; de sägas vara sällsynta exempel på äldre träskulptur i Frankrike. Från Italien kan nämnas en stor korsfästelsegrupp från 1100-talet i domkyrkan i Bologna; den ansluter sig till tyrolska arbeten (Zimmermann: Oberitalische Plastik pl. 24 och p. 73—74).

[2] Exempel finnas nämnda hos Josephi: Holzplastik p. 100 o. f. (Bayern och Tyrolen); Destrée: Sculpture brabançonne t. VIII p. 24 o. f. (Brabant) o. s. v. Från Italien härstammar presbytern Martins madonnabild från 1199, nu i Kaiser-Friedrich-Museum; den är avbildad hos Bode: Ital. Plastik p. 12. Se för övrigt längre fram.

[3] Reliefer på nordportalen till S. Emmeram i Regensburg samt flygeldörrarne till S. Maria im Capitol i Köln; 1000-talet. Se Kraus: Christl. Kunst II. 1 p. 212; aus'm Weerth: Kunstdenkmäler i. d. Rheinlanden Taf. 40; Clemen: Kunsthist. Ausstellung zu Düsseldorf 1902 p. 3; Schmitz: Die mittelalt. Türen p. 13 och bl. 7, 8, 9. — Dörrar till katedralen i Puy, från 11. århundradet. Se Cat. de l'expos. rétrosp. 1900, p. 142—143. — Dörrar till domen i Spalato (1214): Venturi: Storia dell'arte it. III p. 105 o. f.

[4] De viktigaste uppräknas hos Münzenberger: Altäre I p. 59.

[5] De gottländska kyrkorna med deras stenskulpturer äro till större delen från 13. århundradet. Brunius: Gotlands konsthistoria.

stenhuggareskola[1]. Men redan under kristendomens första tider i dessa trakter var träet det förhärskande materialet. I Skandinavien, främst i Norge med dess ornerade stavkyrkor, men åtminstone ställvis även i Danmark[2] och Sverige[3], vann träsnideriet mycket tidigt en märklig och enastående utveckling, som begynte redan under vikingatiden och påverkades av iriska och anglosachsiska förebilder[4], men var oberoende av konsten i södern. Måhända se vi här ett motstycke till den germanska ornamentiken under folkvandringstiden, på samma sätt som Eddan bragt oss rester av den äldsta germanska folkdiktningen. Det var en oblandad germansk stam, som här lämnade sitt bidrag till konstens utveckling, och träet blev nu kanske det viktigaste material, i vilket den germanska världen har givit sin plastiska känsla ett uttryck[5].

Inemot år 1200 utdog denna förromanska, i samband med arkitekturen stående träornamentik i norden. Men inom ett område, omfattande ungefär den nämnda tegelbyggnadszonen, vann en annan riktning av träsnideriet under den följande tiden en synnerligen mångsidig utveckling. Man kan säga, att först med de nordiska ländernas inträde i det allmänt europeiska konstlivet

[1] Hildebrand: Från äldre tider p. 20 o. f.

[2] I Hørning kyrka hittades 1887 en planka av en träkyrka; på densamma voro ornament utskurna. Magnus-Petersen: Kalkmalerier p. viii.

[3] I Vrigstads kyrka i Småland har funnits en ornerad taklist, avbildad hos Hildebrand: Från äldre tider p. 42, och daterad något efter Urnesportalen, d. v. s. enligt H. senare hälften av 1000-talet. Andra småländska sniderier finnas uppräknade hos Montelius: Statens Historiska Museum, p. 89—90. Från samma tid äro rester av en stavkyrka i Hemse på Gottland; stilen i sniderierna är en från de norska avvikande, enklare. Det är således ej ett lån ifrån Norge vi ha för oss, utan en egen svensk typ. Jfr Ekhoff: i Ny Ill. Tidning 1896, n. 46 och 47. Då stenkyrkor under västerländskt inflytande på 1100-talet mera allmänt började byggas i Götalandskapen, skaffade sig den gamla träornamentiken, som ännu ej var fullt utblommad, existensmöjlighet genom en på stenkyrkornas murar lagd yttre träskoning. Janse: Medeltidsminnen p. 5 och fig. 2—7. Jfr ock de s. k. vindskidorna å uppländska kyrkor. De ha romanska ornament och äro från 1300-talet. Janse: Kyrkliga byggnader p. 576. I sammanhang härmed kan omnämnas den snidade bänk som nyligen upptäckts i Kungsåra kyrka i Västmanland (Eckhoff: Fornvännen 1907 p. 49 o. f.) I Finland har icke funnits det ringaste spår av dylika sniderier.

[4] Dietrichson: Norges Kunst i Middelalderen.

[5] Matthaei: Holzplastik p. 242.

fick träet betydelse som konstnärligt material. Förbindelsen med sydligare länder var, främst efter Hansans snabba uppblomstring från medlet af 1200-talet, starkare, och detta visade sig även i den nya riktning inom träsnideriet som nu framträdde. Figurbilder blevo allmännare, först krucifix och madonnabilder, därefter sniderier av annat slag, efterbildningar av främmande arbeten i elfenben, brons, sten o. s. v.

Det var på denna punkt av utvecklingen konsten trädde fram hos oss med sina tidigaste alster.

Helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge.

Helgonskåpet i Urdiala är det av de två, som bättre bevarats i sitt ursprungliga skick.

Mitten upptages av en sittande figur. Den har sin plats på en plint med nästan kvadratformig plan, samt är baktill fäst vid ett ryggbräde, som höjer sig från bakre kanten av plinten. Från ryggbrädet utgå dubbelt hopvikbara flygeldörrar, vilka antingen kunna stå uppslagna i samma plan som brädet eller ock slås ihop mot de tre övriga sidorna af plinten, så att de omsluta mittbilden. Det rum, som sålunda uppstår, begränsas upptill av en från ryggbrädet utskjutande baldakin, vilken motsvarar plinten. Skåpet är 1,17 m högt, 0,44 m brett och 0,39 m djupt; materialet är ek, utom för en del av inramningen samt mittbildens huvud, vilka äro av björk eller något liknande träslag.

Huvudbilden visar oss jungfru Maria [1] med Jesus på sitt vänstra knä. Madonnan sitter på en tronstol under en baldakin.

---

[1] E. Aspelin uppger (Suom. taiteen historia p. 23) att mittbilden föreställer S. Anna. Måhända är det riktigt, att vi här ha en Annabild för oss, men i så fall har en tidigare madonna tagits bort och ersatts med den nuvarande mittbilden. S. Annabilderna framträdde egentligen först i 15. århundradet Detzel: Christl. Ikonographie II p. 66, 76), men enstaka dylika ha påvisats, redan från 1200- och 1300-talen (Josephi: Holzskulptur p. 95, 96). — Att mittbilden också i Urdiala varit en annan än den nuvarande skulle möjligen framgå av den omständigheten, att den senares konturer ej svara mot den yta å ryggstycket som lämnats omålad; den är smalare, ungefär passande för Korpomadonnan (se nedan). Glorian svarar ej heller alldeles mot huvudet. Å andra sidan ger intet vid handen, att ett nu bortfallet Jesusbarn skulle hört till gruppen,

Hon bär en slöja[1] på huvudet samt är iklädd en fotsid kjortel med långa och vida ärmar; vid halsen synes fållen av en underklädnad. Slöja och kjortel äro vita, slöjan försedd med en bård, bildad av tvenne smala röda linjer, samt kjorteln prydd med ett sparsamt upprepat mönster, bildat av fyra gröna prickar i kvadrat samt i mitten en röd dylik. Underklädnaden är röd med gyllne bård. Högra armen är utsträckt längs sidan av kroppen, handen är öppen, med insidan mot Jesus, och den väl bibehållna ursprungliga hudfärgen företer intet spår, som skulle visa, att handen hållit något föremål. Med vänstra armen omfattas Jesusbarnet, som likaledes bär en långärmad, fotsid klädnad, gyllne och med orangefärgade ornament, vilkas form genom nötning blivit otydlig. Han har kring huvudet en avsatsliknande inskärning, märke efter en numera bortfallen krona; hans hår har bildats av blår, överdragna liksom hela bilden med kalkgrund. I vänstra handen håller han ett äpple, medan den högra lätt höjer sig liksom för att utdela välsignelse.

Flyglarne till helgonskåpet synas på yttre sidan ha varit målade endast i svart färg. På inre sidan äro de prydda med reliefbilder, och då de stå uppslagna, framställer sig skåpet sålunda i hela sin prakt. Varje flygel är vertikalt delad i tvenne avdelningar, av vilka de yttre kunna tillsluta var sin hälft av altarskåpets framsida. Ytterligare äro alla dessa dörrar horisontalt tudelade, så att det inalles finnes åtta rum, i vilka de bildliga framställningarna fått plats. En av de yttre flygeldörrarne har nu gått förlorad.

Bilderna visa oss händelser ur Jesu barndom: bebådelsen, Elisabets hälsning (bortfallen bild), herdarne få budskap om Jesu

---

och madonnan avbildas ej sällan med dok, Jesus med krona. I varje fall överensstämmer stilen i mittbilden nära med den tids konststil, till vilken relieferna böra hänföras, och är kanske endast obetydligt yngre. Bilden påminner i hållning och detaljer om en bild från 1200-talet från Jenestads kyrka (nu i Statens Historiska Museum i Stockholm), men är ej så långsträckt som den.

[1] Av den av två plagg sammansatta huvudbonad, vilken hörde till nunnedräkten under medeltiden och alltid bars av S. Anna, förekommer här endast slöjan eller vilet. Viven, som omslöt panna, kinder och haka, och över vilken vilet lades, saknas. Om vil, viv o. s. v. se Hildebrand: Sveriges medeltid II p. 367 och III p. 1048. Jfr även Janse: Medeltidsminnen p. 77 och fig. 48.



Helgonskåp i Urdiala.

födelse, konungarnes hyllning samt Jesu frambärande i templet. De ha ej placerats i den ordning tilldragelserna ägde rum. Överst till vänster synes ärkeängeln Gabriel, bringande himmelens budskap till jungfru Maria. Han höjer armen till hälsning, och den heliga jungrun vänder sig emot honom och lyfter sin hand, med insidan utåt, till en liksom avböjande åtbörd av överraskning. Ängeln är iklädd en grön kjortel, Maria bär röd klädning och

grön mantel. — Därnäst har följt den nu bortfallna gruppen med Maria och Elisabet, omfamnande varandra; vi kunna fullständiga bildserien med ledning av andra dylika arbeten, främst helgonskåpet i Kumlinge. — Nedre avdelningen av denna flygel upptages av Österlandets tre konungar, som bringa Jesusbarnet guld, rökelse och myrra — en framställning, som är gjord i anslutning till den stora bilden av madonnan i mitten. Mot henne skrida de tre konungarne; den främste böjer knä och framräcker, höljande sin ena hand med en flik av manteln, sin tribut i ett dyrbart kärl, den bortersta tar dröjande ett steg framåt; en figur saknas. De två konungarne bära kjortlar och gyllne kronor. — De scener, som framställts på högra flygeln, ha varit Jesu frambärande i templet och ängelns budskap till herdarne. Av de figurer, som hört till den förstnämnda scenen, är numera endast Josef kvar. Han är iklädd en purpurfärgad (eller brun?) kjortel och röd mantel samt håller en skål, i vilken de två till offer avsedda duvorna haft plats. Jungfru Maria med Jesusbarnet samt, ytterst till höger å yttre dörren, översteprästen Simeon äro borta. — I nedre avdelningen har en av herdarne likaledes gått förlorad jämte yttre dörrhalvan, men i den inre stå de båda ursprungliga figurerna kvar: ängeln i grön dräkt och med stora röda vingar, samt en herde, sittande på en kulle och höljd i en röd kåpa och en över huvudet dragen hätta av samma färg. Båda göra liknande åtbörder med armarna som figurerna i bebådelsen.

Huvudbildens ryggbräde, liksom bakgrunden till relieferna, har genom i diagonal riktning gående, rödmålade inskärningar delats i en mängd små rombformiga fält, som målats gula med gröna prickar i hörnen. Bakom madonnans huvud är på ryggbrädet utskuren en rund nimbus med en däri inskriven stiliserad åttabladig ros; kanterna äro röda, fyllningarna gröna. Envar av de åtta avdelningar, i vilka reliefbilderna på flyglarne fått plats, omfattas av ett par korta kolonner med klockformiga kapitäl[1] med ring nedtill och (bortfallen) täckplatta ovan samt likadana baser, och en däröver vilande tredelad rundbåge, bildad av en halv och två fjärdedels cirklar. Bågarne äro av olika

[1] Otydligt; kanske i hörnen avrundade trapezer.

storlek, i det de inre avdelningarne inrymma envar två personer, de yttre endast en. Kolonner och bågar äro i de inre avdelningarne röda, bågarne på undersidan gröna; i de yttre tvärtom. På krönet av varje båge finnes en rund knopp af samma färg som bågen. Hörnen över bågarne utfyllas av bladrankor, vilka i de yttre avdelningarne äro enkla, i de inre tredelade. Dessa bladornament äro gula och framträda i halvrund, ganska hög relief mot svart bakgrund. Varje flygeldörr har ytterst en bred, rödmålad list, i vilken på något avstånd från varandra äro inskurna små, turvis oval- och korsformiga fördjupningar. Denna list åtskiljer även de övre och nedre avdelningarna och avslutar upptill i form av en tredelad rundbåge det fält, som kröner varje dörr. Då flyglarne tillstängas kring huvudbilden, ansluta sig dessa lister till de motsvarande lister, vilka nedtill begränsa baldakinens sidofält. De två yttersta flygeldörrarne, som tillsammans tillsluta helgonskåpets framsida, ha därför endast var sin hälft av ett dylikt krönande fält. Baldakinens båg- och hörnlister äro röda och de av dem inneslutna fälten gröna; på främre sidan avtecknar sig i relief mot svart bakgrund en hopgyttring av i rött och gult målade byggnader, kanske avsedd att vara en bild av det himmelska Jerusalem. Helgonskåpets plint är på en av de i grönt målade sidorna prydd med fyrblad, röda och med svarta kanter, på två sidor med röda och svarta, numera nästan utplånade och otydliga växtornament.

Alla delar av helgonskåpet, kolonner, bågar, lister, figurer, äro skurna var för sig, och över fogarne ha remsor av väv blivit fästa, varefter det hela överdragits med kalkgrund för målningen. Denna målning är nu till stor del förstörd, men kvarsittande färgspår göra det möjligt att bestämma de ursprungliga färgerna. — Guld har sparsamt kommit till användning, på flyglarne ej alls; blått saknas alldeles. På flyglarne kan iakttagas den regelbundna växling av rött och grönt, som så ofta möter oss i medeltidens polykromi och som vi även senare skola återfinna i vår inhemska konst. Det bör anmärkas, att huvudbilden är målad med andra färger än flyglarne; färgskalan är på den något rikare.

Helgonskåpet i Kumlinge överensstämmer med Urdialaskåpet på en del oväsentligheter när. Det har ej bevarats i så ursprunglig gestalt som det senare, och en övermålning, som i nyare tid före-

tagits, döljer det tekniska utförandet i detalj. Så mycket viktigare är detta helgonskåp i ikonografiskt och konstnärligt hänseende. Med ledning av detsamma är det möjligt att komplettera Urdiala-bilden och i vissa avseenden få en bättre kännedom av den konsts intentioner, som här träder oss till mötes. — Flygeldörrarnes dimensioner äro 1,17 m höjd och resp. 0,37 och 0,27 m. bredd. Materialet är ek.



Dörrar till ett helgonskåp i Kumlinge.

Av detta helgonskåp ha endast flygeldörrarne bevarats; mittbilden har ersatts med en stående bild av madonnan från slutet av medeltiden. Endast flygeldörrarne ha här avbildats. Det arkitektoniska biverket uppvisar några olikheter med Urdiala-skåpet. De inre, större dörrfälten äro delade i tu genom en mittkolonn, så att varje figur har plats inom sitt skilda fält. Hörnen över bågarne äro fyllda med bilder av små torn med lågt tak och knopp överst.

De framställda scenerna ur Jesu barndomsliv äro desamma som i Urdiala, men ordningen är en annan. Nederst till höger se vi bebådelsen: ärkeängeln Gabriel skrider, med en högtidlig armrörelse samt hållande ett språkband, mot jungfru Maria, som med huvudet blygsamt sänkt mottager budskapet. Där bredvid är framställt Marias möte med Elisabet, vilken hälsar Guds moder med en öm omfamning. I övre avdelningen synes herdarnes kallande. En ängel med armen böjd i en kraftig och uttrycksfull gest — en annan än i bebådelsen — skrider fram mot de två herdarne, som sitta på kullarna ute på betesmarken och under olika uttryck av häpnad lyssna till budskapet. — På vänstra dörren framställas nedtill de heliga tre konungar, bärande gåvor till Jesusbarnet; denna grupp bör ställas i samband med mittbilden. Ditåt vända sig två av konungarne, och den främste reder sig att böja knä. Sist i raden står den tredje konungen, en ung, skägglös man. Hans hållning är lugn och bidande; han vänder sig avsides. Över denna bild se vi Jesu frambärande i templet. Översteprästen, en gammal böjd man, går fram till altaret, och från andra sidan närmar sig Maria med Jesusbarnet. Hennes hållning är full av värdighet; klädningen faller i lugna och mäktiga veck. Bakom henne synes Josef, bärande en korg med duvor, som skola offras på altaret.

En uppskattning av stilen i dessa två helgonskåp skall icke bliva alldeles negativ i fråga om bildernas konstnärliga halt[1].

[1] Frågan om förhållandet mellan natur och konst eller m. a. o., om de medeltida konstnärerna i egentlig mening strävade att efterbilda den yttre världen, är ju omstridd. Se i fråga om handskriftsillustrationen Kautzsch: Einleitende Erörterungen etc.; han polemiserar bl. a. mot Janitschek, som i sitt hittills oöverträffade monumentalverk Geschichte der deutschen Malerei kap. IV) besvarar frågan i en för de medeltida konstnärerna gynnsam riktning; till Kautzsch synas de nyare miniatyrforskarene (Haseloff, Tikkanen o. a.) ansluta sig; jfr dock Tikkanen: Keskiaikaisen taiteen luonne p. 20. I fråga om skulptur se t. ex. Josephi: Holzplastik p. 89 (negativ) samt framförallt Hasak: Bildhauerkunst, där den tyska romanska skulpturen oförbehållsamt lovordas. Vår anspråkslösa medeltida konst giver ej anledning till att upptaga denna principfråga i hela dess vidd, och mången skall måhända finna en estetisk värdesättning av den överflödig. Jag tror dock att saken endast kan vinna på att man söker fram de tidigaste yttringarna av ett vaknande natursinne, och frågan är ju slutligen också en smakfråga.

Minst intressant i detta avseende är huvudbilden (i Urdiala), som också konstnärligt taget är olik flygeldörrarnes bilder[1]; i dessa senare hava vi att söka stilens förtjänster. — Madonnan i mitten har ett huvud, som är för stort i förhållande till kroppen. Ansiktet är framifrån liksom tillplattat och nästan alls icke utmodellerat; den tjocka halsen öfvergår nästan omärkligt i huvud och bål; axlarne äro smala och tillbakaträdande; armarne skilja sig knappt från bålen. Hållningen är styf, dräkten faller i stela, parallella veck, som nedtill böjas åt sidan samt lämna klädningen stramt åtsittande över knän och axlar. Slutligen saknas en arkitektonisk omramning, som skulle kraftigt förmedlat sambandet med flyglarnes reliefbilder och, liksom hos dessa, förtaga eller motivera intrycket av stelhet. Utan tvivel låg en konstnärlig avsikt till grund för denna stelhet: man ville få fram den höghet, som utstrålade från Guds moder. Men det starkt stiliserade i framställningen har ej, såsom på relieferna, understrukits med den arkitektoniska dekorationens hjälp. Dessutom är mittbilden en rundskulptur. Reliefen lämpar sig mera för en dylik stilisering. Den är också en lägre art av skulptur, och den står närmare den primitiva teckningen; först efterhand och med svårighet kämpar rundbilden sig fram ur reliefen.

Det är den enklare uppgiften i tekniskt hänseende som låter konstnären visa sig från en fördelaktigare sida i relieferna. Dessas stil är, särskilt i dräkternas veckfall, något olika i de båda helgonskåpen. Den är i Kumlingebilderna enklare och tydligare än den något oroliga och överfyllda stilen i Urdialabilderna, och med den uttrycksfulla knappheten i en konstnärs första utkast skildrar den händelserna. Det finnes något av berättarekonst i gesterna, av vilka konstnären har ett förråd för olika behov, och framförallt i den talande anordningen av draperierna. Klädedräkten döljer aldrig kroppens skapnad, utan följer dess former och rörelser ofta med en skärpa, som verkar överdrivet, såsom i bilden av översteprästen (i Kumlinge), men som alltid låter människokroppen vara huvudsak och ofta giver ett pregnant uttryck åt handlingen eller stämningen. Så i bilderna av madonnan med det lugna, majestätiska veckfallet, så i de tre konungarnes dräkter,

[1] Se noten å sid. 7.

där isynnerhet veckningen nere vid fållen ypperligt karakteriserar den framåtskridande rörelsen. Den uppkavlade ärmen och åtdragningen av manteln under vänstra armen hos Gabriel (i Urdiala) vittna om naturstudium. — Den förträffliga draperingen är den huvudsakliga förtjänsten hos dessa bilder. Mindre väl äro huvudena utförda. Oformligt stora äro ögonen, som ha de svullna ögonlocken sänkta; dragen äro grova och sakna uttryck.

Om den tid, från vilken helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge härröra, erhålla vi upplysningar framförallt av de arkitektoniska och ornamentala detaljerna. Dräkterna sakna en bestämd tidskarakter; endast Elisabets huvudbonad (i Kumlinge) förtjänar att omnämnas: den är en s. k. gebende — ett tyskt ord, vars svenska motsvarighet jag ej känner — en huva med upprättstående rand och binda under hakan, och den brukades under 1200-talet och något in på 1300-talet[1]. — De romanska klöverbladsbågarne, som icke ännu visa den under gotiken brukade tredelade bågen med den översta delen bildad av två i en spets sammanträffande segment, utan ha denna del i en enda halvcirkelbåge, hänvisa bilderna till 1200-talet. Men även andra detaljer bära vittne om, att de äro från den kristna tidens första skede i vårt land. Det himmelska Jerusalem, sådant vi se det här, är en framställning, som regelbundet påträffas i hörnen över de bågar, med vilka miniatyrerna från 11. och 12. århundradena så ofta äro prydda. Den förekommer också i monumentalmåleriet, därifrån den vunnit insteg i skulpturen[2], t. ex. över figurerna på korskranket i Mikaelskyrkan i Hildesheim, och över de härliga statyerna, framställande Naum-



Bebådelsens ängel.
Detalj från helgonskåpet i Urdiala.

[1] Falke: Zur Costümgeschichte des Mittelalters bd VI (1861) p. 10.
[2] Vöge: Monum. Stil p. 91, not, och p. 271.

burgdomens stiftare, från medlet av 1200-talet[1]. Man har också velat uttyda denna dekoration som en arkitekturbild i allmänhet, som en ideal lokal för de figurliga framställningarna. Även ur denna synpunkt sedd tillhör dekorationen i våra helgonskåp en äldre period, före gotiken med dess till ett sirligt stavverk genombrutna baldakiner, vilkas former också lånats från arkitekturen. Knopparne över de små tornen i Kumlingebilden äro också en romansk dekoration; dylika förekomma å det nämnda korskranket i Mikaelskyrkan i Hildesheim, där takformerna eljes hänvisa på byzantinska förebilder[2].

I hörnen på flygeldörrarne i Urdiala finna vi ett annat ornament: bladrankan, som även den leder sitt ursprung från sydligare länders konstformer. Bland de karakteristiska kännetecknen på den nya konstriktning, som under det kristna inflytandet begynte utveckla sig i norden, har man nämnt växtornamentet i en överhuvudtaget enkel form i motsats till den äldre skandinaviska ornamentikens konstfullt hopflätade drak- och ormslingor samt band[3]. Denna äldre stil finnes ännu i de norska stavkyrkornas ornering, men växtornamentet förekommer här också. Med det nya ornamentet följde en annan teknik, som t. ex. lät relieferna framträda avrundade, alldeles som i Urdiala, medan de förut haft hela ovansidan i ett plan.

Den primitiva gestalt bladornamentet här erhållit må bära vittne om, huru svårt man mångenstädes hade att komma till rätta med de nya formerna. Särskilt måste ovanan att i trä eftergöra metallarbeten ha gjort sig gällande. Just en dylik efterbildning ha vi här att göra med. Stilen i relieferna, med de skarpa vecken, erinrar mera om bronsarbeten än om äldre träsniderier. Till och med de ädelstenar, varmed de dyrbara konstverken i metall smyckades, har man sökt återgiva genom de nämnda kors- och ovalformiga fördjupningarna på listerna. Även mönstret med diagonalt gående linjer som korsa varandra — i

[1] Avb. t. ex. hos Knackfuss: Kunstgeschichte I p. 484 och 487.

[2] Hasak: Bildhauerkunst p. 18.

[3] Hildebrand: Från äldre tider p. 19. Här försiggick således en liknande förändring som inom ornamentiken i handskrifterna redan under den karolingiska och ottoniska tiden i Tyskland. Jfr Janitschek: Malerei p. 23—24 och 62.

Urdiala — har kanske ärvts från metalltekniken. I våra sigill från början av 1300-talet förekommer det allmänt [1].

Hans Hildebrand har i en studie över den romanska skulpturen i Sverige [2] påpekat tillvaran av en i norden under den romanska tiden blomstrande konstskola, som väl förstod att i metall utföra drivna figurer. Som alster av denna skola nämnas några antemensaler av koppar från svenska och danska kyrkor samt ett dylikt från en kyrka i Angeln i Slesvig-Holstein. Till dessa lägger Bendixen, i sina uppsatser om medeltida konstverk i Bergens Museum [3], resterna av ett antemensale från Flaavär, samt vidare Matthaei [4] det numera i Germanisches Museum i Nürnberg förvarade antemensalet från Quern. Slutligen böra de s. k. svenska dörrarna i Novgorod uppmärksammas [5]. Matthaei underkastar påståendet, att de slesvigska arbetena vore alster av en nordtysk, under skandinavisk påverkan stående skola, en ingående kritik, och påpekar, att dylika arbeten finnas även sydligare, i Komburg i Württemberg samt i Köln (S. Ursulakyrkan). Han kommer dock till den slutsats, att en import av de slesvigska arbetena eller till och med ett inflytande från Tyskland på dem ej är sannolikt, utan att förbindelserna ligga närmast till en dansk-engelsk eller nordgermansk kultur. Jämförelsen med väggmålningarna i Danmark från samma tid göra detta antagande nästan till visshet.

Det finnes andra omständigheter, som ytterligare tala för

---

[1] Hausen: Medeltidssigill n. 4, 5, 30, 43, 289.

[2] Hildebrand: Från äldre tider p. 45—46.

[3] Bendixen: Mittelalt. Sammlung 1890 p. 8. På samma ställe lämnas i en not upplysningar om litteraturen rörande de övriga antemensalerna.

[4] Matthaei: Holzplastik, p. 33 o. f. och 226.

[5] Ahrenberg (Sigtunaportarna) fäster uppmärksamheten vid ett par omständigheter, som kunde göra det sannolikt, att också de s. k. korsunska dörrarne delvis äro svenskt arbete. Det bör märkas, att Sofiakyrkan i Novgorod har två bronsportar, den ena i västra ingången, den andra i ingången till ett kapell söder om koret. Jag har själv sett dessa portar, men endast den senare kallade min ciceron „svensk". Den är sannolikt krigsbyte, taget 1187. Den andra porten är väl känd av konsthistorikerne under namnet de korsunska dörrarne och anses vara tyskt arbete från mitten av 1100-talet. De vittna, liksom bronsdörrarne i Gnesen, S. Zeno i Verona o. a., om den sachsiska bronsskulpturens blomstring och utbredning. Bode: Deutsche Plastik p. 31. Bättre avbildning än Ahrenbergs t. ex. hos Schiemann: Russland bis ins 17. Jahrh. I p. 183.

att denna konstskola hade sin verksamhet huvudsakligen i norden. Matthaei omnämner tvenne arbeten i trä, antemensalerna i Ekwadt och Hellewadt, vilka otvivelaktigt uppstått under påverkan av sådana arbeten, som Quernantemensalet [1]. Hit höra också de talrika, på trä målade antependier, vilka Bendixen beskrivit [2], och vilka visserligen uppstodo långt senare än de till våra dagar bevarade arbetena av koppar, men i många hänseenden, såsom just i efterbildandet av färgade ädelstenar på ramarne, visa att det funnits förebilder av nämnda slag. Hit höra slutligen altarskåpen i Urdiala och Kumlinge samt, kanske det enda svenska arbete som med säkerhet kan tillskrivas denna grupp, en Olofsbild från Dädesjö kyrka i Småland [3]. Konungen, som trampar en liten man under sina fötter, är utförd i den klumpiga och styva stil, som utmärker de romanska bilderna i norden. Han sitter på en tronstol, hopfogad av svarvade stolpar, vilka upptill avslutas med knoppar, liknande päron eller flammor. Stolen erinrar om en del bänkar i romansk stil i de nordiska museerna. Över bilden höjer sig en baldakin med en rundbåge på framsidan, och det hela kan tillslutas med flygeldörrar, likadana som å Urdialabilden, vars arkitektoniska indelning av flyglarna även återfinnes här. De två raderna fält äro upptill omfattade av klöverbladsbågar, över vilka bladrankor fylla hörnen, och ramlisterna ha runda fördjupningar. Figurerna å dörrarne finnas ej mera i behåll.

[1] Om ett likadant inflytande på träskulpturen från andra tekniker vittnar ytterligare i Tyskland antemensalet i domkyrkan i Minden (Ludorff: Westfalens Kunstdenkm., Kreis Minden, Taf. 23), som Münzenberger (Altäre I p. 39) daterar till c. 1250 och och kallar „det tidigaste av de altarverk i trä, vilka uppstodo som ersättning för dylika i sten." Jfr samme förf. (p. 23 och 27): träaltaren, som icke äro överdragna av metall, äro främmande för den romanska konsten. — Kort efter 1050 gjordes trädörren till S. Maria im Capitol i Köln; ornamenten synas häntyda på förebilder av brons (Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1902 p. 3)

[2] Bendixen, Mittelalt. Sammlung, Aarsber. 1889—97. Ett med dessa arbeten besläktat, på trä målat antemensale från 13. århundradet, från Løgumkloster i Danmark, finnes delvis avbildat hos Sinding: Mariæ Tod und Himmelfahrt, pl. viii. a.

[3] Teckning å Statens Historiska Museum i Stockholm. — En madonnabild av romansk typ, med Jesus på madonnans vänstra knä, och med en klöverbladsbågsbaldakin alldeles likadan som Urdialabildens, har från Dals kyrka i Telemarken kommit till Universitetets Oldsagssamling i Kristiania. Avb. hos Fett: Gamle norske Hjem p. 55, fig. 142.

I denna bild samt i helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge ville jag se reminiscenser av den blomstrande bronsgjutarskola, som vi lärt känna i Slesvig-Holstein och de nordiska länderna, och på samma gång, likasom i de målade norska antemensalerna från årtiondena omkring 1300, ett bevis för att denna skola varit verksam i norden och lämnat så djupa spår efter sig, att dess traditioner ännu ett århundrade senare påverkade konsten där. Ty förvisso ligger det en så lång tidsperiod mellan de nämnda bronsarbetena, vilka alla dateras till senare hälften av 1100-talet, och våra helgonskåp. Den tredelade rundbågen är redan karakteristisk för den s. k. övergångsstilen och låter oss bestämma helgonskåpens ålder till senare hälften av 1200-talet. Den gotiska stilen begynte visserligen sitt segertåg genom Tyskland och mot norden tidigt under sistnämnda sekel, men det gick långsamt. I de avlägsnare länderna påträffa vi ännu mycket sent minnesmärken i övergångsstil, t. ex. målningarne i Kjeldby kyrka i Danmark från c. 1250 [1], vilka visa scener ur Jesu barndomsliv, liknande de i Urdiala förekommande och infattade i arkitektur med enkla torn, alldeles som Kumlingebilderna; samt Henrik IV:s av Schlesien († 1290) gravvård [2], med likadana bågar som de nu beskrivna bilderna. På Gottland räckte brytningstiden mellan romansk och gotisk stil ganska länge. Till den äldre övergångsstilen hör en mängd med säkerhet daterade kyrkor från perioden 1209—89, då man visserligen blivit något bekant med spetsbågen utan att den dock var allmänt begagnad. I Uppsala stift trängde den gotiska stilen igenom c. 1300, i Linköpings stift något tidigare [3].

Om övergångstiden vittna också de nya inflytelser, som jämsides med de romanska reminiscenserna låta påvisa sig i våra helgonskåp. I främsta rummet är det härvid fråga om ämnena för framställningen samt bildernas anordning. I den äldre konsten voro ännu majestas-domini-bilderna de övervägande. Kristus avbildades som världens härskare, omgiven av sina apostlar eller evangelister, t. ex. å de äldre franska katedralernas portaler, i målningar från 1200-talet i nordiska kyrkor [4], å antemensalerna

[1] Magnus-Petersen: Kalkmalerier pl xiii och p. 130.
[2] Luchs: Fürstenbilder, Taf. 10, b—d.
[3] Hildebrand: Antiqv. Tidskr. II p. 373 och III p. 155.
[4] Talrika exempel hos Magnus-Petersen: Kalkmalerier, och Rydbeck: Kalkmålningar.

från Flaavär och Quern, å nattvardskalken i Saltviks kyrka på Åland [1]. Under 1200-talet vann Mariadyrkan, förnämligast genom franciskanerna, allt större betydelse, och bildserierna ur Jesu barndomsliv utträngde de äldre framställningarna. Dessa bilder förekomma visserligen redan tidigt (Broddetorp, Flaavär, målningar från c. 1200 i Bjeresjö i Skåne), och t. ex. i den gottländska konsten äro de allmänna i stenskulpturen, först på dopfuntarne och därefter på portalkapitälen [2] och listerna under takkanten (lisenerna), där bilderna äro ställda under en rad rundbågar, således från romansk tid. Men redan här kan måhända spåras ett inflytande från Frankrike, där denna serie tidigt framträdde [3]. Och i det urval och den anordning dessa scener förekomma på våra helgonskåp, påminna de närmast om de franska elfenbenstriptykerna, i vilka den gotiska konsten skapade överallt kringspridda och för utbredningen av densamma betydelsefulla arbeten. Det är dessa triptyker [4] (eller deras förebilder) som bilda urtypen för senare tiders altarskåp, vilka togo arv efter antemensalerna.

Också i figurernas stil kan påvisas en anknytning till gotiska förebilder. Den förträffliga, naturliga draperingen är visserligen närmast att betrakta som en reminiscens av den romanska stilen i Tyskland i början av 1200-talet, ty under gotiken blev veckfallet mera affekterat och symmetriskt. Men de, åtminstone å Kumlingeskåpet, långsträckta och gängliga figurerna och den skarpare betoningen av handlingen i framställningarna häntyda på en senare tid.

I Hørup och Nørre Haksted i Slesvig finnes ett par i trä skurna bildserier, som livligt påminna om våra helgonskåp [5]. Det är samma ornamentala utsmyckning i de båda grupperna: romanska klöverbladsbågar på kolonner med baser och kapitäl, som likna

---

[1] Hausen: Egentliga Finland och Åland pl. viii.

[2] Hildebrand i Ant. Tidskr. II p. 375. Brunius: Gotlands konsthistoria.

[3] Om dylika framställningar å fasaderna och kapitälen i de franska katedralerna under 1100- och 1200-talen, se Vöge: Monum. Stil p. 303 o. s. v.

[4] Ett exempel avb. i Finskt Museum 1901 p. 20 (efter Cat. ill. de l'exp. rétrosp. 1900).

[5] Matthaei: Holzplastik Taf. iv och v och p 44—48. Hertzsprung (Aarb. f. Nord. Oldkyndighed etc. 1901 p. 1 o. f.) påpekar särskilt franska inflytelser.

varandra, samt med hörnen ovantill fyllda av växtornament. De något långa gestalterna likna Kumlingefigurerna; draperiernas stil är densamma, och likaså de grova, uttryckslösa ansiktena med svullna ögon. Den nya stilens förtjänster göra sig dock gällande: grupperingen är god, liksom figurernas samspel. Dessa bilder, vilka framställa scener ur Kristi lidandes historia och hörde till utsmyckningen av korväggen, dateras av Matthaei, den förra serien till första eller snarare andra fjärdedelen av 1200-talet, den senare till inemot 1250.

Föga yngre äro de vackra gotiska konstverken i Doberan, nämligen altarskåpet å högaltaret, med bilder ur Jesu barndomsliv, samt ett skåp med figurer under klöverbladsbågar. Det förra dateras till slutet av 1200-talet eller början av 1300-talet [1], det senare till c. 1250 [2].

De nämnda franska elfenbenstriptykerna dateras till senare hälften av 1200-talet och in på följande århundrade. Efter en jämförelse med alla dessa arbeten få vi väl hänföra helgonskåpen i Kumlinge och Urdiala till senare hälften av 1200-talet, ej långt efter 1250. De hava uppstått under påverkan av den nämnda bronstekniken, vilken efterträddes av träarbeten, dels målade såsom de norska antemensalerna, dels snidade såsom de finska helgonskåpen. De visa, huru omfattande utbredningen av denna skola var just i norden, och vilken stark tradition som rådde inom densamma. Inemot år 1300 hade den sin sista blomstring i Norge, men de finska helgonskåpen äro redan tidigare. Det är sannolikt, att Hansahandeln utbredde denna konst åt så många olika håll. Redan år 1276 finna vi uppgiften, att en altartavla från Lübeck försålts till Riga [3]. Men troligen har vår äldsta konst nått oss över Gottland, där en betydande konstverksamhet fanns före Visbys fall. Visby förmedlade också handeln norrut. — I våra helgonskåp liksom i andra samtida arbeten kunna redan inflytelser av den franska gotiken spåras.

Huruvida de finska helgonskåpen voro importerade eller efter främmande förebilder utförda inom landet, låter sig ej med

---

[1] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. III p. 592.

[2] Schlie: a. a. III p. 614. Hasak: Bildhauerkunst p. 102—103.

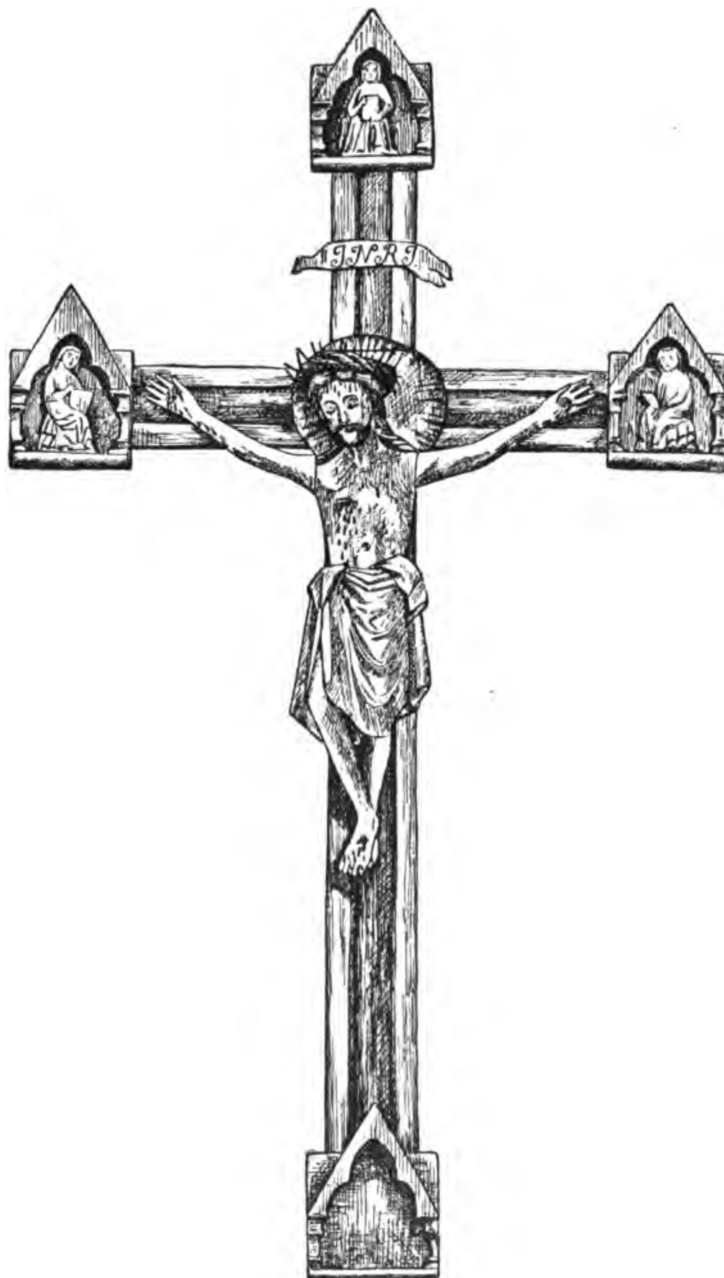
[3] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 4. Lübeckska målare omnämnas redan 1250, 1293 och 1290—1304.

säkerhet avgöras. I det hänseendet giva oss de samtida konstverken annorstädes inga upplysningar, ty inga av dem stå så nära våra helgonskåp, att man skulle kunna tala om en gemensam konstnär. Avståndet mellan de två skåpens fyndorter är å andra sidan alltför långt, för att vi av dem med säkerhet skulle kunna sluta till en inhemsk lokal skola. Man vore också böjd att à priori antaga, att en sådan skola icke hade kunnat uppstå så tidigt. Sannolikast är, att helgonskåpen äro importerade.

Krucifixen i Saltvik och Sund.

Krucifixet i Saltvik är c. 3 ½ m högt; Frälsarens figur mäter 1,4 m i höjd. Träslaget kan till följd av övermålningen ej bestämmas.

Korset är å alla armarne urhålkat medels en ränna, som fyllts av en grönmålad, i låg relief framträdande stam; listerna på ömse sidor äro röda. Frälsaren är avbildad i dödsminuten. Huvudet sjunker redan lätt mot höger, ögonen äro nästan slutna, och kroppens muskler ha slappats. Men lidandet har ej vunnit seger över honom. Anletsdragen äro lugna och präglade av ett visst majestät, och den slanka kroppen hänger nästan svävande lätt på korset och faller ännu icke tungt ihop, såsom på senare bilder. Kristi huvud är krönt av en av tjocka kvistar tätt flätad krona, i vilken glest sittande törnen inslagits. Han bär kring länderna ett i mjuka veck fallande, vitmålat skynke, fäst medels instoppning och något uppdraget på högra sidan. Den högra foten är lagd över den vänstra så, att även hälen är vriden över denna, och båda fötterna äro fästa vid korset med samma spik. I ändarne av de fyra korsarmarne ha de snidade helbilderna av de fyra evangelisterna, ungdomliga, skägglösa gestalter utan individuell karakteristik, fått plats på kvadratformiga tavlor, under tredelade rundbågar, som dock redan äro nästan spetsbågigt avslutade och uppbäras av korta pelarepar med bas och kapitäl samt upptill omfattas av spetsgavlar. Evangelisterna sitta, envar med en bok i famnen. Den nedersta av dessa figurer saknas dock numera. De övriga bära bruna, grå och gyllne dräkter, och den arkitektoniska omramningen är målad i blått



Krucifix i Saltvik.

och rött (pelarne grå). De skilda delarne av krucifixet, korsets stam och tvärarmar, tavlorna samt huvudbildens bål och armar, äro skurna var för sig.

Krucifixet i Sund står det nyss beskrivna i storlek, utförande och uppfattning synnerligen nära. Kroppen är kraftigare, musklerna mera markerade, och ett drag kring munnen ger åt Frälsaren ett något mer lidande uttryck. Evangelisttavlorna äro likadana som i Saltvik, därtill med spetsgavlarne krönta av runda knoppar. Men evangelisterna framställas här genom sina symboler, örnen överst, så lejonet och oxen, nederst ängeln, alla hållande språkband med namnet på vederbörande evangelist.

Med dessa bilder ha vi hunnit långt in i den följd av skiftande gestalter, vari den kristna konsten avbildat den korsfäste Frälsaren. När den västerländska och den byzantinska konsten gingo var sin väg, utvecklade sig ock en olika uppfattning av Kristus på korset. I västern framställdes övervägande en ideal typ, där Kristi seger över döden förhärligades, i östern en realistisk och lidande [1]. Den ideala typen, som påträffas fullt utvecklad redan i den fornkristna konsten [2], erhöll ett väsentligt tillägg genom anglosachsiskt inflytande. I den konst, som uppbar denna nya gestaltning av typen, liksom i den samtida diktningen (i Tyskland: Heliand, Otfrieds Evangelienbuch, båda från 800-talet), framställdes Kristus som hjälteynglingen, vilken stark och allvarlig gått till dödens plats för mänsklighetens räddning. Den karolingisk-ottoniska och även den romanska konsten bevarade i allt väsentligt denna form av den ideala typen. Under den romanska perioden (1000—1215 enligt Kraus [3]) tillfogades konungakronan i

[1] Denna åtskillnad mellan väster- och österland var man medveten om. Kardinal Humbert samlade 1050 i en dialog Constantinopolitanus et Romanus den västerländska kyrkans klagopunkter mot orienten, däribland förebråelsen, att grekerne avbildade en döende på korset. Patriarken Mikael Caerularius upptog denna anklagelse till bemötande på ett kyrkomöte i Konstantinopel och anförde, att han fann den västerländska uppfattningen stridande mot natur och sanning (Detzel: Christl. Ikonographie I p. 402). Härmed sammanhänger, att påskens huvudfest inom den grekiska kyrkan är långfredagen, inom den romerska påsksöndagen. (Kraus: Christl. Kunst II. 1 p. 317).

[2] Tikkanen: Uttrycken för smärta och sorg i konsten p. 425.

[3] Kraus: a. a. II. 1 p. 311 o. f. ger en utredning av olika tiders krucifixtyper. Jfr Matthaei: Holzplastik p. 23 o. f.

enlighet med den under påsksöndagen sjungna psalmen »regnabit a ligno deus» (ps. XCVI. 10), och i sammanhang härmed avbildades korset som en trästam, för att beteckna »livsens trä» [1]. Händer och fötter äro under denna tid fästa vid korset med fyra spikar, fötterna äro åtskilda och stå oftast på ett suppedaneum. Skörtet är långt. I motsats härtill framträdde den gotiska typen, som Kraus räknar, efter en övergångsperiod, från sista fjärdedelen av 13. till djupt in i 16. århundradet. Vi skola dock längre fram finna, att renässansen hade en egen typ. — Det karakteristiska för den nämnda övergångsperioden var att, om ock den romanska uppfattningen i några enskildheter förblev gällande, den ideala bilden av segraren över döden mer och mer försvann och lämnade rum för den lidande Kristustypen. Detta skedde delvis genom påverkan av till Italien inflyttade grekiska konstnärer [2], men väl huvudsakligen tack vare franciskanerne och den storartade omvälvning de åstadkommo i medeltidens livsåskådning och konst [3]. Men i denna förändring låter sig ej påvisas något samtida upptagande av nya, typen konstituerande detaljer. Konstverkens ålder kan ej bestämmas genom förekomsten av vissa enskildheter, utan fastmer på grund av helhetsintrycket.

De nya detaljer, i vilka en förändring så att säga handgripligast framträder, äro törnekronan i stället för konungakronan [4], samt tre spikar i stället för fyra, i det båda fötterna fästs med samma spik. Törnekronan blir väl knappt allmän före senare hälften av 1200-talet. Såsom äldsta daterade prov nämnas

---

[1] Livsens trä behandlas allegoriskt i sammanhang med korset av Bonaventura († 1274) i en skrift Lignum vitae. Thode: Franz v. Assisi p. 503. Jfr. Joh. Uppenb. XXII: 2. Bonaventura hade stort inflytande på den samtida konsten. Redan tidigare uppfattar dock Venantius Fortunatus (merovingiska tiden) korset som livsens trä, på vilket hänger vinrankan, världens räddning (v. Schlosser: Fuldaer Miniatyrhandschrift p. 19). Redan Justinus Martyr kallar korset „livsens trä“ (Dialogus c. Tryph). På de fornbyzantinska ampullorna i Monza (6. århundradet) är korset redan avbildat som trästam, och samma uppfattningssätt återfinnes ännu åtminstone så sent som under barocken. Medd. av J. J. Tikkanen.

[2] Detzel: Christl. Ikonographie I p. 404.

[3] Thode: Franz v. Assisi p. 445.

[4] På en del bilder bär Kristus varken konunga- eller törnekrona. Så t. ex. å Borgå domkyrkas nattvardskalk från förra hälften af 1200-talet.

en bild från 1248 i kyrkan Quattro Coronati i Rom [1] och bilden å Eckards dopbäcken i Würzburg från 1279 [2]. Men törnekronan omnämnes redan i Sicardi Mitralis från c. 1200 [3] samt i Walter von der Vogelweides († c. 1230) lovsång till den lidande Frälsaren [4], och noggranna undersökningar skola kanske bringa i dagen samtida bilder [5]. Ännu under senare hälften av 1200-talet förekommer dock konungakronan, t. ex. i passionsscenerna i Nørre Haksted [6]. Lika obestämda äro gränserna för uppträdandet av tre spikar; men säkert är Kraus' uppgift, att de kunna påvisas först i sista fjärdedelen av 13. århundradet, oriktig. Det kanske tidigaste exemplet finns i ett missale från 1180 i Kestner-Museum i Hannover, och såväl Sicardus som Walter von der Vogelweide tala om tre spikar [7]. Bilden av den korsfäste på nattvardskalken i Borgå domkyrka, vilken dateras till förra hälften av 1200-talet, har högra foten lagd över den vänstra, men inga synliga spikar [8]. På en målning från medlet av 1200-talet i domkyrkan i Braunschweig [9], framställande kejsarinnan Helena, som låter uppgräva det heliga korset, äro spikarne också tre. Något senare tyckes denna nyhet visserligen upp-

---

[1] Bendixen: Mittelalt. Sammlung, 1893 p. 16.

[2] Avb. bl. a. hos Hefner-Alteneck: Trachten pl. 134. Kronan har inga synliga törnen.

[3] Ficker: Der Mitralis des Sicardus p. 26.

[4] Detzel: Christl. Ikonographie I p. 409.

[5] Destrées uppgift (Sculpt. brabançonne t. viii p. 20) om ett krucifix i S. Peterskyrkan i Löwen, med törnekrona, tre spikar o. s. v.. från c. 1200 förtjänar ej avseende, så länge dateringen ej är motiverad. Detsamma gäller hans uppgift om ett samtida krucifix med tre spikar i kyrkan i Forest. Däremot synes Josephi (Holzplastik p. 129—131 och pl. v) på goda grunder datera ett kölnskt krucifix av denna typ till förra hälften av 1200-talet. Hit höra ock de stora krucifixgrupperna från c. 1200—50 i sachsiska kyrkor (Freiberg, Halberstadt och Wechselburg). Se Hasak: Bildhauerkunst Taf. 4—6 och p. 14—16; Steche, Sachsens Kunstdenkmäler III Beil. iii och p. 19—21 samt XIII p. 121; Bode: Deutsche Plastik p. 44—46.

[6] Matthaei: Holzplastik Taf. v, 18, 19 och p. 48.

[7] Kraus: a. a. p. 337.

[8] Aspelin: Suomalaisia kalkkeja I kuvl. i.

[9] Borrmann: Wandmalereien I.

träda i Italien, där Niccolò Pisanos reliefer på predikstolen i baptisteriet i Pisa (fulländad 1260) tidigast skola visa den[1].

Det sagda visar, huru osäkra dessa kriterier äro Med fog anser sig Matthaei kunna frånse dylika enskildheter och i stället med ledning av helhetskarakteren[2] datera några av honom undersökta krucifix till tiden mellan 1200 och något in på senare hälften av samma århundrade. En dylik betraktelse skall låta oss ungefärligen bestämma tiden också för uppkomsten av våra åländska krucifix. I detaljerna, törnekronan, de tre spikarne, ja det redan sänkta huvudet, ansluta de sig till den gotiska typen, och likväl vilar det över dem, med de slanka, nästan upprätta gestalterna och det lugna uttrycket, samma prägel, som över de tidigare bilderna av den segrande konungen och Frälsaren. Låta vi helhetsintrycket bestämma dateringen, så är den lätt. De åländska krucifixen överensstämma i uppfattningen nära med det stora krucifixet i Witzwort[3], vilket Matthaei satt näst sist i sin rad, således icke alltför långt in på senare hälften av 1200-talet. Till mitten av detta halvsekel, eller årtiondena omkring 1275, kunna vi väl ock datera våra krucifix. Klöverbladsbågarnes redan, om ock nästan omärkligt, tillspetsade form tyder på att krucifixen äro yngre än de helgonskåp vi nyss lärt känna.

Det finnes ett par i den ikonografiska forskningen föga beaktade omständigheter, som även de möjligen kunde giva upplysning om krucifixens ålder. Den ena är, att evangelisterna

---

[1] Thode: Franz v. Assisi p. 444. Man har velat göra upptagandet av denna nyhet här beroende av konstnärliga motiv, i det kroppen därigenom kunde få en ledigare böjd hållning (Detzel: Christliche Ikonographie I p. 410). Säkerligen är det dock här fråga om franskt inflytande; jfr nedan. Att fötternas läggande över varandra, och särskilt den högra foten överst, hade också andra, symboliska orsaker, tyckes framgå av Sicardi uttalande: ad significandum quod spirituales affectiones per pedem dextrum significatæ superesse et dominari debent terrenis per sinistrum significatis (Ficker: Der Mitralis des Sicardus p. 26). På en del bilder är dock den vänstra foten lagd överst, så t. ex. på ett par franska elfenbenstriptyker från 1300-talet i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin (n. 113 och 116). De franska elfenbenstriptykerna äro ofta utarbetade mycket vårdslöst, med otydliga eller missförstådda detaljer.

[2] Josephi: Holzplastik p. 131 håller i motsats härtill på „stilkarakteren“. Det är dock i grund och botten samma sak.

[3] Matthaei: Holzplastik Taf. ii. 8.

(i Saltvik) framställts i mänskliga gestalter. Evangelistsymbolerna i sammanhang med den korsfäste voro redan under den karolingiska tiden allmänna i elfenbensskulpturen [1], och de blevo sedan de vanligaste bifigurerna å alla krucifix eller andra Kristusframställningar genom hela medeltiden. Evangelisterna i mänsklig gestalt äro däremot mycket sällsynta å dylika konstverk åtminstone under den egentliga medeltiden. Utom på Saltvikskrucifixet har jag ej påträffat andra exempel på evangelistfigurer än på ett processionskors, beställt av abboten Heinrich I (1197—1223) för stiftskyrkan i Engelberg i Schweiz [2], samt på en lämning, troligen av ett krucifix i Limoges-arbete, i form av ett fyrpass, i Statens Historiska Museum i Stockholm: en bild av Markus med lejonet vid sina fötter. Dessutom omnämner Brunius några hithörande skånska krucifix från romansk tid [3]. Det är således fråga om konstverk före den gotiska perioden, från en tid, då bruket att i korsändarne avbilda symbolerna ännu icke blivit allena härskande, utan man ofta påträffar Maria och Johannes samt ett par helgon å dessa ställen [4].

Även högra hälens vridning över vänstra foten förtjänar

---

[1] Swarzenski: Regensburger Buchmalerei p. 67, not. Jfr Stuhlfaut: Altchristl. Elfenbeinplastik p. 161.

[2] Kuhn: Kunstgeschichte, färgplansch; baksidan är avb. fig. 477. Se texten bd II p. 351.

[3] Brunius: Skånes konsthistoria p. 556—558: Norra Svalef, Lilla Isie, Fjelie, Fledie. Till denna grupp hör troligen en i Nationalmuseet i Köpenhamn förvarad relikgömma av driven koppar i form av ett krucifix, från Mikaelskyrkan i Slagelse. I korsändarne finnas bilder av sittande, skrivande figurer. — Jfr Hildebrand: Sveriges Medeltid III p. 670—671.

[4] Se t. ex. talrika krucifix av koppar och emaljarbete i Statens Historiska Museum i Stockholm och Kunstgewerbemuseum i Berlin. I några av dessa förekomma jämte Maria och Johannes, helgon, änglar o. s. v., evangelisternas symboler. Bilder av evangelisterna äro däremot ej ovanliga i sammanhang med Christus triumphans; ett par dylika framställningar finnes i Berlin, och en annan å ett bokband av silver med emaljinläggningar från Kollegiatkirche i Beromünster; avbildat hos Kuhn: Kunstgeschichte II p. 464. Evangelisterna sitta här under alldeles likadana bågar som i Saltvik. Under 1400-talet, då traditionen ej mera var så sträng, förekomma evangelisternas figurer någon gång, t. ex. å ett processionskors av silver (med djurhuvud: örn o. s. v.) samt å ett emaljerat italienskt krucifix, båda i Kunstgewerbemuseum i Berlin; vidare (med djurhuvud) å baksidan av ett emaljerat krucifix från 1330, i Kunstgewerbemuseum i Köln.

uppmärksamhet, ehuru statistiken över denna ikonografiska detalj är lika ofullständig som över den nyssnämnda och därför ej låter oss draga några slutsatser rörande konstverkets uppkomst [1]. Det torde ha varit i Frankrike som detta bruk först fick betydelse, och det återfinnes, vittnande om franskt inflytande, t. ex. i Niccolò Pisanos predikstolsrelief i baptisteriet i Pisa (c. 1260) [2]. Det förekommer också i nordiska arbeten just under den tid, då man även eljes kan påvisa franska inflytelser på konsten, nämligen slutet av 1200-talet samt förra hälften av 1300-talet. I vilken utsträckning det var fallet är dock svårt att säga, enär de flesta avbildningar i denna punkt äro otydliga [3]. De intressanta stora krucifixen från Öja och Burs kyrkor på Gottland synas ha hälen vriden, liksom ock två unggotiska triumfkors i Statens Historiska Museum i Stockholm [4]. På ett altarskåp från Ganthems kyrka på Gottland, från 1300-talet [5], är hälen hos den korsfäste vriden. Bland de gotiska krucifixen, med svängd kropp och starkt lidande uttryck, i Finland finnas många exempel härpå; andra visa motsatsen, och traditionen var således då redan osäker. Kanske skall man kunna säga, att motivet, åtminstone i norden, med förkärlek brukades under övergångsperioden, utan att dock inskränka sig till denna tid. Under 1400-talet påträffas ytterst sällan krucifix med vriden häl bland konstverken av renässansens lugna typ.

I den allmänna uppfattningen lika väl som i detaljerna skilja sig dessa krucifix från övriga finska. Jag har icke heller bland svenska och nordtyska krucifix funnit alldeles likadana.

---

[1] Prof. J. J. Tikkanen har gjort mig uppmärksam på denna detalj och meddelat några upplysningar om densamma. Jfr Tikkanen: Nattvardskalken i Borgå p. 22: Sättet att i „crucifixus“ vrida den ena fotens häl över den andra för tanken på den gotiska epoken, ehuru det just i Tyskland låter sig påvisas redan under 1100-talet. — Borgåkalken är västtyskt arbete från ung. 1220, 1230-talet.

[2] Däremot synes hälen ej vara vriden hos trecentistmålarne, Giotto o. s. v., och Donatello. Jfr avbildningarna hos Venturi: La madonna p. 333 o. f.

[3] Även originalen äro ofta otydliga; jfr ovan p. 27 not 1.

[4] Bland tyska arbeten, där hälen är vriden, må nämnas t. ex. triumfkorset i Liebfrauenkirche i Halberstadt, daterat av Hasak 1230—50 (Bildhauerkunst Abb. 6 och p. 16).

Hildebrand: Sveriges III. Histora II p. 268.

Sådana tavlor som i korsändarne å de åländska krucifixen saknas alldeles i norden. I Statens Historiska Museum i Stockholm finnes ett par stora krucifix med tre spikar, men huvudet ännu upprätt och uttrycket lugnt. Ett grönt trä är insänkt i det röda korset. Men likheten inskränker sig till dessa allmänna drag. Innan noggranna undersökningar i Sverige bragt i dagen konstverk, som kunna jäva detta antagande, måste vi därför förutsätta en lokal konstverksamhet på Åland eller, då det här är fråga om en så pass stor självständighet, att den föga nog kan ha visat sig i en avlägsen landsort, på det närmaste svenska fastlandet — Åland hörde ännu ej till Åbo stift.

Krucifixet i Vånå.



Krucifix i Vånå.

Genom detaljerna mer än genom helhetsuppfattningen visar sig ett litet krucifix i Vånå tillhöra 1200-talet. Det är av björk och 0,80 m högt. Kristus bär konungakrona och har varit fäst vid korset med fyra spikar, varvid fötterna tyckas hava stött sig på ett suppedaneum; att med säkerhet avgöra detta är omöjligt, ty bilden är skadad nedtill. Också högra armen saknas numera. Skörtet kring Kristi länder räcker ned över knäna, men är på högra sidan uppdraget; hållningen är ännu spänstig och upprätt, men huvudet har redan sjunkit rätt djupt, och det smärtfulla draget kring munnen framträder skarpt. För övrigt äro anletsdragen lugna. Ögonen äro öppna. Det långa, lockiga håret över axlarne påminner om de tredelade hårlockar, som ofta påträffas på krucifix från 1100-talet och början av 1200-talet, bl. a. ett av de nämnda slesvigska krucifixen (från Fjelstrup), daterat av Matthaei till första fjärdedelen av 1200-talet[1]. Vi måste väl dock rycka Vånåkrucifixet, som gör ett mera gotiskt intryck, fram till senare hälften av seklet, till kort efter Birger Jarls

[1] Matthaei: Holzplastik Terf. iii. 9.

tåg 1249. Den slanka kroppen påminner mycket om ett krucifix från Saalfeld, daterat av Josephi till senare hälften av 1200-talet. [1]

S. Olofsbilden i Rusko [2].

Bilden av S. Olof, i Rusko, är av ek och 1 m hög. Helgonet är avbildat i kunglig skrud, med en låg krona på huvudet, en fotsid kjortel, sammanhållen kring livet med ett bälte, vars ena ända från spännet hänger nedåt, samt en över axlarna kastad mantel med en egendomlig, i flere tvärveck lagd kragliknande omkastning av övre bården kring halsen. Möjligen är det en löst påsatt prydnad konstnären velat avbilda. Konungen stöder sig med vänstra handen mot en tresidig, nedtill spetsig, ovantill rakt avskuren sköld; i den högra handen har han hållit ett numera förlorat attribut. Under fötterna trampar han en liten man i bondedräkt, med kort jacka och hosor.

Detaljerna i denna kostym giva oss värdefulla upplysningar rörande tiden för bildens uppkomst. Den på ett egendomligt sätt omslagna manteln återfinnes t. ex. i bilden av greve Wiprecht av Groitzsch å hans gravsten i Pegau i Sachsen, vilken dateras till andra fjärdedelen av 1200-talet [3], samt å greve Dedos och hans gemåls grav i klosterkyrkan i Wechselburg, vilken kan vara några år yngre [4]. Den förekommer dock även senare, t. ex. å Margareta Spränghästs († 1282) bild av ek i klosterkyrkan i Doberan, förfärdigad kort efter hennes död [5]; å Nils Jonssons till Rickaby († 1316) gravsten [6]; samt å en Olofsbild från Väte kyrka

---

[1] Josephi: Holzplastik p. 132.

[2] Se publikationen Åbo Stads Historiska Museum p. 19: en annan reproduktion av bilden än den här meddelade.

[3] Steche: Sachsens Kunstdenkmäler XV Beil. x—xii och p. 94—95. Hasak: Bildhauerkunst p. 6 daterar bilden till början av 1200-talet, men Goldschmidt: Sächs. Skulptur p. 14 o. f. till 1227—32, i likhet med bl. a. också den andra här nämnda gravstenen (i Wechselburg).

[4] Steche: a. a. XIII p. 127 (daterad till mitten av 1200-talet). Jfr Hasak: a. a. p. 4 (dat. till 1190—1207).

[5] Se uppsatser av Kornerup och Henry Petersen i Aarb. f. Nord. Oldkyndighed 1877 p. 64—65 och 1881 p. 50 o. f.

[6] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 446.

på Gottland [1], från början av 1300-talet; nu i Statens Historiska Museum i Stockholm. Av alla de nämnda arbetena bör dock i främsta rummet greve Wiprechts bild, ett mästerverk av den sachsiska konsten under dess blomstringstid, tjäna till jämförelse med Ruskobilden. Överensstämmelsen i kostym och hållning är i ögonen fallande, och skillnaden består i att manteln i Ruskobilden i lugna och mäktiga veck faller ned på högra sidan, medan den i Pegaubilden är dragen upp till vänster och ordnar sig i en rikdom av oroliga, tvärs över underkroppen gående veck. I alla händelser är Ruskobilden dock yngre, efter 1250. Härpå tyder även sköldens form; den har nämligen i Pegau och Wechselburg övre hörnen avrundade, i Rusko skarpa. Skarpa hörn förekomma redan på bilderna i domkyrkan i Naumburg (före 1242); i Sverige försvann den sista rundningen av hörnen i början av 1250-talet. Senare begynte bredden växa i förhållande till höjden, och från och med 1300-talets början kan man i skölden inskriva en liksidig triangel [2]. Den tämligen långsträckta skölden i Rusko tillhör väl tiden kort efter 1250.



S. Olofsbild i Rusko.

Konungens krona är skadad och tillåter icke någon noggrannare tidsbestämning, ehuru den uppenbarligen tillhör en tidigare period, med inga eller föga betydande bladlika ornament å kronringen [3]. Det starkt vågiga håret förekommer på några äldre bilder, t. ex. en högst otympligt snidad Olofsbild från Linde kyrka på Gottland, nu i Statens Historiska Museum i Stockholm. Denna bild kan dateras till förra hälften av 1200-talet; den visar den för den romanska konsten på denna tid karakteristiska åtbörden

[1] Hildebrand: a. a. II p. 428
[2] Hildebrand: a. a. II p. 341.
[3] Hildebrand: a. a. II p. 14.

av vänstra handen, som drager i det band, vilket sammanhåller manteln över bröstet [1].

I stilistiskt hänseende står Ruskobilden nära helgonskåpsfigurerna i Urdiala och Kumlinge. Den har samma tämligen långsträckta gestalt, samma naturliga och uttrycksfulla drapering, samma livlöshet i själva ansiktet. Men visserligen står den närmare de förebilder, vilka vi, bakom många mellanhänder, få söka för hela denna grupp av konstverk, nämligen den romanska konstens mästerverk i mellersta Tyskland. Det är mera parad och majestät i den än i de genreartade helgonskåpsbilderna, och utförandet är omsorgsfullt och beräknat på plastisk verkan tvärtemot den skissartade reliefen i dessa bilder. Skuggor och dagrar äro väl fördelade, och t. ex. sättet för mantelns veckning under vänstra armen, som omfattar sköldranden, särdeles lyckligt funnet. Ansiktet är ofärdigare skuret, såsom det hörde till stilen, och munpartiet, näsan, pannan, ögonen och kinderna ligga nära nog i ett och samma ur den runda trästocken skurna cylinderplan. Ehuru ansiktet saknar egentligt liv, gör det dock ett visst intryck av lugn och majestät. I sin helhet är bilden ett för nordiska förhållanden framstående prov på den romanska stilens sista återverkan på träsnideriet. [2]

Madonnabilden i Korpo.

Madonnan är avbildad sittande och iklädd en röd kjortel med blått foder samt bärande en bred gyllne gördel kring livet och närmast halsen en gyllne bård, som nedtill på bröstet har ett egendomligt, halvrunt bihang. Denna bård är prydd med tre insänkta gröna (och röda ?) rundlar samt mellan dem parvis målade röda och gröna prickar. Huruvida bilden burit en mantel över

[1] Se avbildningarna hos Hasak: Bildhauerkunst, samt isynnerhet Magdeburgsskulpturerna. Goldschmidt: Sächs. Skulptur Taf. i. En liknande, ehuru ej så energisk åtbörd förekommer dock även långt senare, t. ex. på drottning Blanches av Sverige sigill 1346. Hildebrand: a. a. II fig. 99 och p. 365—366.

[2] I högre grad än något annat av våra konstverk låter denna bild oss tveka i valet mellan slagorden „romansk" och „gotisk". Jfr Goldschmidt: Sächs. Skulptur p. 5 o. f. Här liksom i många andra fall har jag känt mig bunden av översiktlig tidsindelning o. d.

axlarne låter sig ej avgöras, emedan formerna äro obestämda och de kvarsittande färgspåren få. Ansiktet har varit målat i naturliga färger. Det långa, i två sirliga flätor samlade håret har varit förgyllt, och på huvudet har madonnan burit en krona, vars uppstigande blad l. dyl. nu äro borta, så att blott det enkla kronbandet återstår. Madonnan sitter på en tronstol, bildad av runda stavar, vilka upptill avslutas med knoppar samt äro förenade med horisontala, likaledes runda tvärlister; de sålunda uppkomna sidofälten smyckas av två smala fönster, med tredelade spetsbågar under rundbågar, som vila på kolonner med flere band. Denna arkitektoniska dekoration är målad i svart på omväxlande röd och grön grund. — Jesusbarnet är nu borta. Ett hål i madonnans famn, något åt vänster, visar var det varit fäst. Bilden är av ek och 0,70 m hög.


Madonnabild i Korpo.

Sådana stolar av svarvade pinnar med fyllningar av rundbågsarkitektur, som vår bild uppvisar, tillhöra den romanska perioden. En synnerligen rik utbildning fann denna stil i några gottländska kyrkbänkar, och stolar avsedda för en person förekomma i hela Sverige[1]. På sigill synas de ännu under senare hälften av 13. århundradet, ehuru gotiska detaljer begynna framträda ungefär på 1270-talet[2]. Till denna yngsta form av den romanska typen hör stolen å Korpobilden, och detta giver oss en möjlighet att just till den tiden datera vår madonnabild. En detalj i kostymen hänvisar på samma tid. Den nämnda bården närmast halsen påminner om en dylik å greve Wiprechts bild i Pegau[3]; de praktfulla ädelstenar, som här äro infattade, återfinnas på Korpobilden. De äro där efterbildade i målning, medan de i Pegau äro skulpterade.

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 363—369.

[2] Hildebrand: Svenska sigiller I ser. n. 20 (1268), 28 (1276); II ser. n. 31 (1278).

[3] Hasak: Bildhauerkunst p. 6. Jfr ovan.

Också bihanget nertill på bröstet förekommer i Pegau, ehuru i annan form. Liknande bröstprydnader finnas på ett par svenska sigill från 1270 [1]. Ännu senare visar en Olofsbild från Gottland reminiscenser härav i några runda fördjupningar å dräkten [2], och å en madonnabild i Hattula, vilken vi längre fram skola beskriva, från mitten av 1300-talet, synes en målad utsmyckning av samma slag. Den är dock allmännast just på de talrika romanska madonnorna [3], och synes över huvud tillhöra andra och tredje fjärdedelarne av 1200-talet, i norden naturligtvis en något senare tid. Korpobilden är sannolikt från perioden 1250—75.

Mer än något annat av de samtida konstverken i vårt land är madonnabilden i Korpo representativ för den romanska stilen i norden. Den ansluter sig till den talrika grupp av madonnor, som t. ex. i Statens Historiska Museum i Stockholm är så väl företrädd. Stilen är ännu primitiv. Hållningen är ytterst stel och kroppens båda halvor symmetriska. Armarna äro knappt skilda från kroppen, långs vars sidor de ligga utan någon funktion. Draperingen är fullkomligt konventionell: vecken följa ej kroppens former, utan äro parallellt ordnade isynnerhet kring flacka ytor å magen och knäna — ett motiv, som härrör från den byzantinska konsten. Endast kring armarne kunna spåras ansatser till en naturlig veckning. Ansiktets delar äro icke utskurna, utan snarare skisserade i samma runda plan; endast näsan är starkt framträdande. Halsen är tjock och öfvergår otympligt i huvud och bål. Trots all denna ofärdighet synes här likväl ett ytterst sirligt och omsorgsfullt genomfört arbete, t. ex. i de tjocka, på vardera sidan om nacken nedfallande flätorna [4] samt i undvikandet av alla skarpa kanter. Det är på ytbehandlingen konstnären nedlagt sin möda, och det var först målningen, som gjorde konstverket färdigt.

I allt detta uttalar sig svagheten hos en primitiv konst, så-

[1] Hildebrand: Svenska sigiller, II ser. n. 23, 24.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid II p. 428.

[3] Utom svenska madonnor må nämnas en madonna från Nicolausberg bei Göttingen, nu i Provinzial- (Welfen-) Museum i Hannover. Utom i avseende å halsprydnaden, är den ock i övrigt synnerligen lik Korpobilden.

[4] Dylika långa flätor, ofta med genomvirade band, buros av förnäma damer isynnerhet på 1100-talet.

dan den svenska var det ännu vid denna tid. Konstnären — här är närmast fråga om träsnidaren — behärskar ännu icke sin uppgift. Han är bunden vid materialet, den runda trästocken eller det bilade blocket, och vid metoder från andra konstarter. Det är alldeles samma förhållande som t. ex. i den primitiva franska konsten. Förberedelserna för statyer och reliefer bestodo här, såsom Viollet-le-Duc[1] yttrar, i förfärdigandet av utkast, som avbildade föremålet från olika sidor; dessa utkast kopierades på stenblocket. Därefter begynte det detaljerade utarbetandet av konstverket, egentligen nu först efter naturen. Med andra ord, bilden var ursprungligen icke plastiskt tänkt, utan konstnären hade endast en föreställning om två eller flere plan, vilka för honom konstituerade rundbilden, alldeles på samma sätt som fallet var med assyrernas hörnreliefer, ehuru icke utarbetandet under medeltiden skedde med samma oryggliga konsekvens. Det var först efteråt, som själva blockets form påtvang konstnären en mera plastisk föreställning. Utvecklingen i stort sett har också gått denna väg.

Ett intressant prov härpå är en gravsten från Gudhems kyrka i Vestergötland, nu i Statens Historiska Museum i Stockholm. Den torde vara från senare hälften av 1100-talet[2]. Den avlidnes bild är här återgiven i en relief, som höjer sig ganska ansenligt, vidpass 13 cm, över bakgrunden. Framtill visar bilden ett alldeles jämt plan med ytligt skulpterade draperier o. s. v. samt på sidorna smala plan, vilka äro vinkelräta mot framsidan och även de utarbetats i en ytlig relief. Konstnären har tänkt sig figuren från två håll, rakt framifrån och rakt från sidan, utan att han sedan plastiskt utfört och samarbetat de två (eller tre) plana projektioner han erhållit. Samma förhållande kunna vi iakttaga å en mängd träbilder, där de plana ytorna visserligen äro utmodellerade i detalj, men det hela ännu är bundet av blockets fyrkantiga eller runda form. Hit höra de talrika madonnorna, i vilka rundstocken gör sig gällande, samt, med fyrkantig genomskärning, en bild av Johannes döparen från Appuna kyrka

[1] Viollet-le-Duc: Architecture VIII p. 246, 269 o. följ. Jfr Vöge: Monum. Stil p. 279.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III fig. 325 och p. 436—438.

i Östergötland[1], en Olofsbild från Frötuna i Uppland[2], en biskopsbild å ett altarskåp från Aspö i Södermanland[3], sittande dylika bilder från Anga och Lojsta på Gottland. Den sistnämnda visar redan en utveckling av stilen; sidorna äro ännu i samma mot framsidan vinkelräta plan, och framsidan bildar ett böjt plan, med en avsats för famnen. Men redan uppgiften att återgiva en sittande figur har varit mera komplicerad och har så att säga framtvungit en utveckling. Även benen äro nu plastiskt utarbetade, med vecken nedanom knäna väl markerade. Ett egendomligt prov på denna primitiva stil finnes i Gottlands Fornsal i Visby: en madonna från Träkumla kyrka. Alla ytor äro här flacka och bilda räta vinklar mot varandra; hela bilden liknar en länstol, underarmarne äro framsträckta, och klädnaden faller rakt ned från dem, så att de liksom bilda armstöden i stolen. Endast huvudet tränger våldsamt framåt, liksom på tidiga tyska reliefbilder, t. ex. å domkyrkodörrarne i Hildesheim.

Det är skulpturens kamp för frigörelse som vi här kunna iakttaga, liksom på de tyska arbetena. I de tidigaste bilderna var det ej fråga om naturstudium, om arbete efter modell, utan blocket angav formen. Men snart kom utvecklingen av sig själv. Ett sådant problem, som att återgifva en sittande figur, kunde ej måleriet på ett tillfredställande sätt lösa, så länge det icke var i stånd att återgiva förkortningar. Men skulpturen fann genast här en uppgift med möjlighet till en ny, självständig utveckling[4]. På de tidigare svenska sigillen kunna vi se, huru det vållat konstnären bryderi att framifrån avbilda en sittande gestalt. Framsidan är här återgiven fullkomligt på samma sätt som på stående bilder, och oberoende av det konventionella utarbetandet av vecken på dessa ha benen (med låren icke återgivna) liksom löst fastlimmats på ömse sidor. Dylika sigill äro daterade till inemot 1260; därefter bli teckningen och draperingen naturligare[5]. I en liten

[1] Hildebrand: a. a. III p. 302, 304.

[2] Janse: Olofskult p. 159.

[3] Nu i Strängnäs kyrkomuseum. Denna bild är från 1200-talet, men har nu plats i ett ungefär på 1480-talet utfört altarskåp.

[4] Jfr Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 91.

[5] Hildebrand: Svenska sigiller II ser. n. 6 (1244), 10 (1253), 11 och 13 (1257) samt 21 (1270) och 31 (1278). Till den senare gruppen höra de finska

Olofsbild från Lojsta kyrka på Gottland[1], nu i Statens Historiska Museum i Stockholm, påträffa vi också, i en rundbild, detta otympliga sätt att avbilda benen. Det vittnar om den mödosamma väg konstnären hade att tillryggalägga, innan han i konstverket nådde en fullt plastisk verkan. Men det utgjorde också ett framsteg: alltmer övergav konstnären de från måleriet hämtade metoderna, främst det primitiva utarbetandet av flere plan.

I allmänhet finnas de mest representativa proven på denna utveckling på Gottland. Utom de nyss nämnda bilderna från Lojsta[2], Bro, Träkumla o. s. v. äro därifrån bl. a. en madonna av samma typ som Korpobilden, likaledes från Lojsta; en annan dylik från Hedeby; en biskop från Anga; en apostel från Hedeby; den intressanta, i det föregående omtalade Olofsbilden från Linde, med vänstra handen dragande i mantelbandet; samt från början av 1300-talet Olofsbilderna från Bunge, Hedeby, Anga, Väte o. s. v.; madonnorna från Björke, Tingstäde m. fl. kyrkor. I dem fortsättes utvecklingen oavbrutet. Synbarligen fanns en blomstrande träsnidarskola på ön, samtidigt med det en omfattande byggnadsverksamhet rådde där isynnerhet under 1200-talet. Men också det övriga Sverige är rikt på dylika konstverk, ehuru det är svårt att påvisa lokala skolor eller en så pregnant utveckling som i den gottländska konsten. Äldre Olofsbilder påträffas bl. a. i Dädesjö[3] och Lidhult i Småland och Eldsberga i Halland samt Södra Vi, likaledes i Småland. Den sistnämnda är redan i utvecklad gotisk stil, ehuru hållningen ännu är stel. Romanska madonnor finnas bevarade t. ex. i Hölö och Tveta i Södermanland, Kymbo i Västergötland, Svarttorp i Småland, kanske den som mest av alla liknar Korpomadonnan, vidare i en stor mängd Östgötakyrkor[4], ja ända upp i Skel-

---

sigillen. Hausen: Medeltidssigill n. 8 (1286), 10 (1299) och 12 (1320). -- Jfr Clemen: Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz IV. 1 p. 53 (bild i Brauweiler) m. fl.

[1] Bilderna av S. Olof från Bro och Träkumla kyrkor äro liknande, ehuru stilen är något senare.

[2] Lojstabilden har ett bälte med veck, något påminnande om halsklädet hos Olofsbilden i Rusko, och återkommande t. ex. å de hos Goldschmidt: Sächs. Skulptur Taf. ii avbildade Magdeburgsskulpturerna från början av 1200-talet.

[3] Tidigare beskriven p. 18.

[4] En del utställd i Norrköping 1906. En madonna från Heda, vilken mycket liknar vår, dateras af Janse (Medeltidsminnen p. 50, fig. 25) till 1100-

lefte[1]. En sittande biskop, med låg mössa och romansk stol, finnes i Heda i Östergötland; ett par stående dylika, vilka påminna om sigillbilder, i Högs och Norrbo kyrkor i Helsingland, den förra liknande t. ex. bilden å biskop Björns i Finland sigill från 1253[2], men även andra samtida, den senare anslutande sig till biskoparnes i Skara och Västerås sigill 1257[3]. Den romanska stilen var i dessa små bilder företrädd över hela Sverige, och det så rikt, att en inhemsk konstskola måste antagas hava blomstrat här. I södern äro dylika arbeten icke så allmänna, ehuru de ställvis förekomma talrikt nog[4].

Sammanfattning.

Av de finska konstverk, som vi lärt känna, ansluta sig madonnorna i Urdiala och Korpo till de senast nämnda svenska bilderna. Även Olofsbilden i Rusko uppvisar detaljer, som ha motsvarigheter i svenska helgonbilder från 1200-talet. Det kan knappast råda något tvivel om, att också den bör räknas till alstren av denna konstskola, ehuru den i konstnärligt hänseende intager en så egen och framstående plats. Det har också ådagalagts, att relieferna å helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge ha hemortsrätt i den nordiska konsten, ehuru omedelbara förebilder numera saknas. Mera enstaka stå de båda åländska krucifixen, men möjligen skall man i Sverige finna liknande.

Det är ett långväga ifrån kommande inflytande, som nu gör sig gällande i den nordiska konsten och låter träsnideriet utveckla

talet, andra, från Orlunda (fig. 26) och Vinnerstad, till mitten av 1200-talet Jfr Janse: Katalog p. 10.

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid I p. 56.

[2] Hausen: Medeltidssigill n. 6. Det är gjort efter den påvlige legatens, Wilhelms av Sabina sigill.

[3] Hildebrand: Svenska sigiller II ser. n. 13 och 14.

[4] Se t. ex. Josephi: Holzplastik p. 100 o. följ.; Destrée: Sculpt. brabançonne VIII p. 24; Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV. 4 p. 93 och Taf. vii samt IV. 2 Taf. ii; Steche: Sachsens Kunstdenkmäler XXV p. 178; den ovannämnda madonnan i Hannover, ett par i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin, en i Köpenhamn o. s. v. Av norska bilder är en, från Veldre kirke i Ringsaker, avbildad hos Fett: Gamle norske Hjem p. 30, fig. 79.

sig, delvis under påverkan av arbeten i annan teknik. I de finska konstverken äro reminiscenserna av äldre sydländska förebilder synnerligen betydande. Men utvecklingen av detta figurliga träsnideri, som nu första gången framträder i norden, har också ett alldeles självständigt moment, och vi kunna steg för steg följa det, där det arbetar sig fram från det primitiva till fullkomligare former. Renare och fullständigare än annorstädes visar sig denna utveckling på Gottland. Det är sannolikt, att vi därifrån fått våra äldsta konstverk.

Visby var vid denna tid den förnämsta handelsstaden vid Östersjön[1], och vårt prästerskap underhöll även förbindelser med staden. 1229 befallde påven Gregorius IX biskopen i Linköping (till vars episkopat även Gottland hörde), cistercienserabboten på Gottland och prosten i Visby att undersöka möjligheten av det finska biskopssätets flyttning, varom biskop Tomas anhållit, samt att i allmänhet övervaka Finland[2]. Biskop Tomas tillbragte också, som bekant, sina sista dagar på Gottland.

Lika outvecklad som stilen i dessa nordiska konstverk är, lika inskränkt är kretsen av de ämnen konstnärerna behandlat. De framställningar, som överallt återgivas i träsnideri vid denna tid, triumfkorsen och madonnabilderna, finna vi även här. Serien av bilder ur Jesu barndomsliv, vilken nu framträder på så många håll, förekommer även bland de finska konstverken, varemot passionsbilder saknas. Av enskilda helgon påträffas några biskops- och konungabilder, de senare sannolikt föreställande S. Olof, vars dyrkan nästan som ett nationalhelgon tidigt begynte i alla nordens länder. — I uppfattningen av sina ämnen ansluta sig konstnärerna ännu till den högtidliga romanska stilen, ehuru ett och annat vittnar om en stundande ny epok för konsten.

De finska konstverken stå varandra så fjärran, att man icke torde kunna i fråga om dem tala om en lokal konstskola. Endast de åländska krucifixen äro måhända alster av en dylik; snarare härstamma de dock från det närmaste svenska fastlandet. Åland är också den enda trakt, där konstverken förekomma i så stor

---

[1] Visby var huvudstaden i en „tertial" av Hansan, vilken dessutom omfattade estländska, livländska m. fl. städer.

[2] Svartboken p. 1—3.

mängd, att man kan skönja ett konstintresse. I övriga delar av landet äro de ytterst spridda, och deras förekomst bär en fullkomligt tillfällig karakter. De påträffas endast i trakter, som även eljes vid denna tid i högre grad träda fram i historiens ljus. Kristendomen hade nu fattat fast fot icke blott på Åland och i Åbotrakten, utan även efter Birger Jarls tåg 1249 snabbt utbrett sig längs de tavastländska vattendragen. Det är i dessa landskap, Åland och egentliga Finland samt de tavastländska sjösocknarna, som vi träffa kristendomens första spår, icke blott i skulpturen[1], utan även i byggnadskonsten och måleriet. De åländska kyrkorna äro de äldsta i vårt land, några redan från 1100-talet[2], och en och annan fastlandskyrka ansluter sig till dem, framför allt de äldre partierna av Åbo domkyrka samt Reso kyrka, med underbyggnaden till ett torn i väster. Ålderdomliga drag uppvisar också Hattula tegelkyrka[3], där dessutom kalkmålningar från senare hälften av 1200-talet ha upptäckts på de yttre murarne, i likhet med vad fallet varit i Pälkäne kyrka[4].

Alla de beskrivna konstverken kunna dateras till senare hälften av 1200-talet, och i allmänhet början av denna period, 1250—75; det är ej skäl att framskjuta dateringen för att vinna en anslutning till 1300-talets skulptur, ty denna framträder i vårt land som en fullkomligt ny konst, utan trängre samband med den äldre riktningen.

[1] Från denna tid äro också de få monumentala skulpturerna i vårt land: slutstenar i form av människohuvud i Finströms och Jomala kyrkor på Åland, samt, möjligen, liknande, dock ej så primitiva skulpturer, inmurade i västra gaveln och i övre hörnen av de yttre stödjepelarne i Hattula kyrka. Se Meinander: Ålands kyrkor p. 162, 177; Nervander: handskriven berättelse i Finska Fornminnesföreningens arkiv.

[2] Se framförallt Rinne: Keskiaikaiset kirkkomme. De åländska kyrkorna ha i regeln torn, ej sällan skilt kor.

[3] Ailio: Tavastehus p. 49.

[4] Nervander: Lojo kyrka p. 15 och Finskt Museum 1903. IV samt handskrivna berättelser i Finska Fornminnesföreningens arkiv.

II. Den unggotiska konsten. 1300-talet.

Den gotiska konsten.

I de nordiska konstverken från 1200-talet är det primitiva mera framträdande än det särskilt stilegendomliga, isynnerhet i det plumpa utarbetandet av ansiktena och däri att blockets form lade tvång på konstnären. Trots likheten i detaljer av klädedräkten, stundom även i draperier och rörelsemotiv, stå de därför långt från den tyska konstens mästerverk från förra hälften av 1200-talet, eller från den franska gotiken, vars begynnande inflytande varsnas i anordningen i helgonskåpen samt i ikonografin.

Men vi kunna dock i våra äldre konstverk se förebudet just till den nya stil, som segerrik skulle göra sitt tåg genom hela västerlandet och giva konsten en bestämdare, enhetligare prägel än den ännu i mångt och mycket av lokaltraditionen beroende romanska konstens. Då den nordiska konsten tog första steget utöver det primitiva, trädde gotiken fram och erbjöd färdiga förebilder för utvecklingen.

Det var framförallt i arkitekturen som den gotiska konsten utvecklade sin egenart. Den gjorde denna till den härskande bland konsterna, den under vars lagar och fordringar de övriga måste böja sig. Det som konstnärerna närmast hade för ögonen, säger Vöge[1], och med en nybörjares konsekvens genomförde, var det enhetliga dekorativa helhetsintrycket. Att bildhuggarekonsten underordnade sig detta, var villkoret för att den togs med. I de nordfranska verken trädde den figurliga dekorationen i principiell förbindelse med det konstruktiva. En viktig lag för konstnären måste då oavvisligen göra sig gällande, om han ej ville se verkan av konstverket gå om intet: huru figurerna än voro utförda i de-

[1] Vöge: Monum. Stil p. 52 o. f. och 313 o. f.

talj, fick den till grund för det hela liggande arkitektoniska organismen uppenbarligen ej fördunklas av dem; under den figurliga dekorationens mantel måste det ledande motivet i den arkitektoniska uppbyggnaden bliva synligt. Detta skedde genom att uthugga figurerna ur de imaginära block, som utgjorde schemat för det av arkitektur och skulptur bildade konstverket (portalschemat på de franska katedralerna). Ingenting kan bättre än den gotiska madonnabilden visa oss bildkonstens beroende av det arkitektoniska. Låt oss pröva den från alla sidor: kroppens svängda hållning, i det den synes vika åt sidan för barnet [1], de bakåtdragna fötterna, det framträdande livet, det flacka bröstet, de nästan krampaktigt tillbakaträdande skuldrorna, den sällsamt oviga rörelsen hos handen. I allt detta kunna vi se tvånget av det block, ur vilket statyn är uthuggen, och som genom sin form betingar dennas. Madonnans gestalt måste böja sig för att bereda rum åt barnet. Lemmarne måste hålla sig inom trånga gränser, skuldrorna söka sig till bakre sidan av blocket, armbågarne ligga tätt åt. Och huru karakteristisk är icke den alltid återkommande gesten hos den högra handen med liljespiran: det är, som bleve den plötsligt uppehållen under sin rörelse i rummet, som stötte den på en vägg.

Men den gotiska konsten gick längre än den romanska, där vi ju även funno denna inverkan av blocket på den begynnande friskulpturen. Detta tvång var också uppfostrande, och det ledde till en verkligen plastisk stil, där också den tredje dimensionen gjorde sig gällande. Snart nog trängde bildhuggarens mäjsel kraftigt in bakom den primitiva konstens flyktigt behandlade ytor, och i detaljarbetet gjorde sig gällande naturefterbildningen, vilken vid sidan av arkitekturens inflytande var det andra väsentliga momentet i den gotiska stilen. Den romanska konsten var hierarkisk, den var mera för präster än för lekmän, och den avbildade abstrakta ideer snarare än verkligheten. Därav dess stelhet och orörlighet. Den gotiska konsten var ridderlig; den nådde sin

---

[1] Det är således fråga om överdrift i den helt naturliga rörelse madonnan gjorde för att motväga tyngden av barnet. Att det även här är fråga om blockets inverkan visar t. ex. ett par bilder av den sittande madonnan i Nationalmuseum i München; se Graf: Gothische Alterthümer pl. xxvii, n. 1366, 1374.

högsta blomstring i de länder, där riddareväsendet utvecklade sin prakt, i Frankrike, Tyskland, England och Spanien, medan den i Italien fann endast halv förståelse och såsom en främmande gäst kom till de nordiska länderna [1]. Dess utövare stodo ej mer att sökas i munkarnes dystra celler, utan de utgingo ur de världsliga stånden, och denna konst blev också en omedelbar spegelbild av det samtida livet. Viollet-le-Duc [2] har påvisat, hurusom många av egenheterna i de gotiska figurbilderna kunna tillskrivas snarare klädedräkten än arkitekturens inflytande. De trånga och egendomligt skurna kläderna tvungo de högre klasserna att ända från barndomen tillägna sig ett sökt och sirligt sätt, och detta gick så upp i deras natur, att konsten reflexionslöst avbildade dem så. Det behagsjuka uttrycket, den dansaktiga hållningen gåvo likaså en trogen bild av det höviska livet. Men icke blott de yttre formerna av det samtida livet var det, som sålunda återgåvos, utan i konsten uttalade sig hela tidsandan. Djup känsla och djärv lidelsefullhet voro epoken i hög grad egna; de yttrade sig i världslig och andlig måtto, lika väl i den sinnliga kärlekens odlande, i ridderskapets kvinnodyrkan, som i den glödande andliga kärlek, varmed Francesco d'Assisi omfattade Gud, människor och natur. Framställningen av själslivet blev en uppgift för konsten, och här fann medeltidens mysticism sin återspegling, liksom skolastiken i det förståndsmässigt bundna och sirligt formalistiska i den gotiska konstens väsen.

Men denna konst var ett troget uttryck av sin tid också däri, att dess natur var förkonstlad. Den gav mera konventionalism än natur, mera bör-vara än verklighet. Den avbildade ej människorna, utan den sköna, den fulländade människan — såsom den fattade henne, — ej individen, utan typen. Därför har Gonse [3] träffande kallat den idealistisk i motsats till den följande periodens realistiska konst. Ingenting visar bättre, huru begränsad den gotiska konstens naturalism var, än det manér, vari den fort nog stelnade.

[1] Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 89.

[2] Viollet-le-Duc: Mobilier IV p. 220, 424, 428. V. bemöder sig om att göra dessa moment gällande för att urskulda arkitekturen för anklagelsen att förinta skulpturen som självständig konstart. Trots en del överdrifter har han dock givit en träffande skildring av gotikens väsen.

[3] Gonse: L'art gothique p. 409.

Det arkitektoniska elementet miste aldrig sitt förhärskande inflytande på skulpturen. Även när man ej längre kan tala om blockets tvång, visar sig detta inflytande genom inramningen. Skulpturerna äro icke avsedda att ses i och för sig, att jämföras med verkligheten, utan de höra alltid till ett arkitektoniskt fastslaget helt. I viss mån gäller detsamma måleriet: de i fönstren inordnade glasmålningarna och även miniatyrerna, som ofta insättas i initialer. Bildkonsten har en dekorativ prägel, och just konflikten mellan det arkitektonisk-ornamentala inflytandet å ena sidan och strävan till större rörelse, frihet och uttryck å den andra förstärker det intryck av tvungenhet, som den gotiska konsten gör. — Det är betecknande, att naturefterbildningen begynte i sådana detaljer, som den från växt- och djurvärlden hämtade ornamentiken [1], som naturligtvis aldrig kunde lösgöra sig från arkitekturen, och först småningom bemäktigade sig också figurbilderna, vilka dock ej heller utvecklade sig till en fullständigt fri skulptur. Även när de synas medvetet vilja bryta de stela arkitektoniska linjerna, såsom genom den S-formiga vridningen av kroppen, visa de i hållning och gester en ornamental rytm, som blir märkbar om man betraktar t. ex. två figurer vid sidan av varandra. Svängningen hos de båda gestalterna går ofta symmetriskt åt motsatt håll, och den enas vänstra arm gör gärna en likadan rörelse som den andras högra. Också i detaljutarbetandet kan ett arkitektoniskt inflytande iakttagas. I medlet av 1200-talet, under den tyska konstens blomstringstid förrän det franska inflytande gjorde sig gällande, visade sig en strävan att genom efterbildning av tunna stoffer frambringa en möjligast rik, sirlig veckning och på samma gång låta kroppen så mycket som möjligt göra sig gällande därunder (Urdiala och Kumlinge bilderna!). Däremot äro figurerna i det 14. århundradets bildverk iklädda långa, fodrade dräkter av tjockt tyg, vilka alldeles hölja kroppen och endast bilda enkla, tungt fallande och till och med plumpa veck. Uppfattning och behandling förråda här den gotiska stenhuggaren, med hans förkärlek för hålkälar och rundstavar med kraftiga skuggor [2]. Det var nu stenhuggarne, som jämte arkitek-

[1] Gonse: L'art gothique p. 410. Jfr Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 4.
[2] Bode: Deutsche Plastik p. 74.

turen fingo övertaga skulpturen, vartill de ock i viss mån voro dugliga, genom de stora fordringar gotiken ställde på hantverkarne. Men den finare förståelsen av naturen gick förlorad.

Detta blev isynnerhet fallet, då den franska gotiken ej mera befann sig i sitt hemland. Den hade där nått den högsta fulländning varav den var mäktig, och utvecklingen ledde nu endast till virtuositet och, i mindre skickliga händer, till stel manierism. Den hierarkiska traditionen, som hållit den romanska konsten fången i sina band, var visserligen död, men man kände dock nödvändigheten att, för att ej alltför stora misstag skulle begås, upprätthålla vissa praktiska metoder och en bestämd formkanon för de många händer, som nu arbetade överallt[1]. I dessa en gång för alla fastställda former kommo gotikens arkitektoniska och ornamentala element mera till heders än de individuellt naturalistiska, och detta förklarar, varför just det stela och bundna i stilen gjorde sig gällande även där, varest arkitekturen ej längre omedelbart pålade bildkonsten sitt tvång.

Icke ens den blomstrande senromanska konsten i Tyskland kunde emotstå detta franska inflytande. Den var dock i konstnärligt hänseende icke blott jämnbördig med, utan av högre värde än den franska gotikens mästerverk. Men den kultur, som uppbar den, saknade livskraft, och den dog bort under det tyska rikets sociala och politiska förfall under 1200-talets senare del.

Så mycket oinskränktare kunde det franska inflytandet bliva i kulturens gränsmarker, såsom i norden. Under den långa färden mot nordost gick visserligen i det närmaste hela charmen hos 1200-talets nya och ungdomliga franska konst förlorad. De viktigaste orsakerna härtill voro utan tvivel arkitekturens torftighet i de nordliga länderna, vilken ej längre lät det hela utveckla sig i en dekorativ samverkan mellan arkitektur och bildhuggarkonst, samt vidare konstnärernas underlägsenhet. Därför kunna vi ställa en mängd nordiska konstverk inom 1300-talets gotik endast på grund av några rent yttre kännetecken, vilkas förutsättningar vi i den föregående stilkarakteristiken berört, men vilka ej mera i den nordiska konsten voro så omedelbart motiverade. Men dessa kännetecken äro karakteristiska nog — den svängda

[1] Viollet-le-Duc: Architecture VIII p. 265.

hållningen hos gestalterna, ansiktets stela skönhet och isynnerhet det »gotiska« leendet, den sirliga symmetrin i anordningen — allt detta åtskiljer väl gotiken från den föregående och den efterföljande stilperioden.

Det är ifrån ett iakttagande av dessa stilegendomligheter vi hava att utgå, då det gäller att uppsöka den gotiska konstens alster i vårt land, ty några kronologiska uppgifter stå oss icke till buds rörande de enskilda konstverken. Visserligen kunna vi, isynnerhet för byggnadskonsten, uppgiva några allmänna data för gotikens första uppträdande hos oss, eller rättare sagt i de närmaste delarna av Sverige. År 1287 började Etienne de Bonneuil uppföra Uppsala domkyrka, och den gotiska stilen i arkitekturen har man, såsom det redan nämndes, ansett sig kunna datera i Uppsala stift från omkring 1300, i Linköpings stift något tidigare. Också på Gottland blev den efter en lång övergångsperiod först vid denna tid allmännare använd. Samtidigt märkes ett starkt inflytande av fransk kultur även på andra områden. Parisuniversitetet stod nu i sin högsta blomstring och besöktes flitigt av svenske och finske studenter, ända tills universitetet i Prag 1348 inrättades. Den kortlivade svenska riddarpoesin var i sitt förstlingsverk, Eufemiavisorna, som drottning Eufemia av Norge[1] år 1302—12 lät översätta till bröllopsgåva åt hertig Erik Magnusson, ett lån från den franska romandiktningen. Också Erikskrönikan (1320—21) förråder nogsamt bekantskap med densamma[2]. I sigillografin spåras fransk påverkan t. ex. i inskriften *s:'abitancium. in tavastia* å ett sigill använt 1326, där det bortlämnade h i början på andra ordet synes häntyda på franskt språkbruk[3]. Drottning Blankas (Blanche av Namur) äktenskap med konung Magnus Eriksson visar också, att man gärna sökte förbindelser med Frankrike.

[1] Också i Norge vittnar den unggotiska skulpturen om fransk påverkan. Se Fett: Från unggotiken p. 12.

[2] Schück & Warburg: Svensk litteraturhistoria I p. 118 och 124. Det var över Norge som detta franska inflytande nådde Sverige samt senare Danmark. Något senare kom en annan strömning över Nederländerna och Danmark.

[3] Hausen: Medeltidssigill n. 289. Även n. 290 visar denna form *(s'.abitancium satagvndie)*. Detta senare sigill finnes bevarat i ett först 1419 taget avtryck, men är synbarligen gjort långt förut.

Liknande upplysningar om tiden för de gotiska arkitekturformernas uppträdande lämna oss sigill och gravstenar. Medan sigillen från början och medlet av 1200-talet ännu visa de gamla romanska formerna hos tronstolarna, med rundbågar och svarvade runda trästolpar med knopp överst [1], samt enstaka gotiska former uppträda under senare hälften av århundradet, såsom spetsbågen [2] och den franska liljan [3], så framträder den gotiska stilen i hela sin glans först i början av 1300-talet [4]. Liknande data giva gravstenarne. Ännu 1316 finnas runda bågar [5], 1321 klöverbladsbågar med svagt märkbar spets, fialer, vimperg och krabbor [6]. Å andra ungefär samtida gravstenar finna vi dock väl utbildade spetsbågar [7].

De figurbilder, som å sigillen åtfölja dessa växlande former, visa ungefär i samma grad ett stigande gotiskt inflytande. Vi hava redan bland romanska snidade bilder uppmärksammat några av en primitiv typ, vilken återfinnes å sigillen. Den mera utvecklade figurstil, som förekommer å dylika från förra hälften av 1300-talet, möter oss i en mängd alster av träsnideriet, vilka därför med fog kunna tillskrivas denna tid. De äro de första, som bära den gotiska stilens särmärken.

Liksom under den föregående perioden kunna vi nu särskilja tre olika grupper inom vår skulptur: madonnabilderna, Olofsbilderna och krucifixen. Till Olofsbilderna ansluta sig några bilder av apostlar och biskopar.

---

[1] Hildebrand: Svenska sigiller I ser. n. 10 (1224), 14 (1252), 20 (1268). N. 28 (1276) visar övergångsformer.

[2] Hildebrand: a. a. I ser. n. 28 (1276), 36 (1285).

[3] Hildebrand: a. a. I ser. n. 41 (1295).

[4] Hildebrand: a. a. I ser. n. 44 (1304), 59 (1321), 66 (1346). I andliga sigill t. o. m. senare: II ser. n. 184 o. f. (1342 o. f.). Möjligen har även den svenska sigillografin genom norsk förmedling rönt inflytande av den franska gotiken. Åtminstone uppträda gotiska detaljer å tronstolarne tidigare i Norge, t. ex. i Magnus Lagabøters sigill (1265, 78) och i Erik Magnussons (1280-talet). Fett: Norske Sigiller p. 73 och 74.

[5] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 446.

[6] Hildebrand: a. a. III p. 447.

[7] Hildebrand: a. a. III p. 454 (1312), 456 (1316), 460 (1327).

Madonnabilder.

Madonnans bild, som möter oss i en så bestämd typ i den byzantinska och den romanska konsten, undergick en väsentlig förändring vid den gotiska stilens framträdande. Eller rättare sagt något senare, ty förändringen hade intet sammanhang med gotikens arkitektoniska stilutveckling, utan berodde på tidsandan och på den nya uppfattning av Guds moder, som gjorde sig gällande.

Den ungkristna konsten utbildade icke någon bestämd typ för framställningen av Maria. Hon avbildades som orans, med båda armarna höjda, för att giva ett uttryck åt de trognas hopp att äga en förespråkare inför den Högstes tron, eller som en vanlig kvinna av folket i de historiska bilderna, isynnerhet i framställningen av de vise männens hyllning. Men efter konciliet i Efesus 431, där Nestorii kätterska mening förkastades och Maria förklarades för Guds verkliga moder, ville man också i konsten illustrera den nya dogmen, och nu uppstodo bilder av Maria som himmelens drottning, tronande i upphöjt majestät med Jesus i famnen och iklädd en lysande dräkt samt med krona på huvudet [1]. Denna gestalt stelnade i den byzantinska och den romanska konstens hierarkiska former, och vi känna den även från vår primitiva konst: den styva, symmetriska hållningen, med armarna vilande längs sidorna utan någon egentlig funktion, utan att ens hålla i Jesusbarnet, som ofta har fått sin plats lika symmetriskt mitt i moderns famn och högtidligt höjer sin hand till välsignelse. Det otillgängliga uttrycket och prakten i accessoarerna förfelade ej att göra sin avsedda verkan på åskådarne. Under det 13. århundradet nådde typen sin högsta blomstring [2] samt här och där även friare former (gyllene porten i Freiberg).

I jämförelse med senare tider intaga Mariaframställningarna, såsom vi redan nämnt, icke en så betydande plats i den romanska konsten. I de cykliska konstverken är det kristologiska elementet

[1] Venturi: La madonna p. 19.

[2] Kraus: Christl. Kunst II p. 426.

övervägande: Kristus avbildas som världens härskare mitt bland sina apostlar och evangelister (flere av de i det föregående nämnda nordiska bronsarbetena, kalkmålningar i Danmark och Skåne, nattvardskalken i Saltvik m. fl.), eller på korset som segrare över döden, eller ock framställes hans återlösningsverk i omfattande symboliska kompositioner (västportalen å katedralen i Chartres [1]). Maria träder här fram först i andra rummet, och rent mariologiska bildserier förekomma icke i kyrkorna, utan blott i miniatyrhandskrifterna (Wernher von Tegernsees Gedicht vom Leben der Maria, slutet av 1100-talet [2]).

Det är Francesco d'Assisi och hans efterföljare, som med sin glödande trosiver rycka de gudomliga gestalterna närmare mänskligheten och ingjuta en ny, mänskligt sannare anda i den kristna konstens stela bilder. Den nya uppfattningen möter oss i Italien redan hos Cimabue [3], men framförallt hos Duccio, Simone Martini, Giotto och Giovanni Pisano, och i norden hos 13. århundradets konstnärer. Hos Fra Angelico når den höjdpunkten av själfull utveckling. Som jämnbördig med hans gestalter står Vår fru, Nôtre dame, unser liebe Frau, onze lieve Vrow, såsom den franska, tyska och nederländska konsten utbildade henne: bilden av den jungfruliga Gudsmodern, som dock ej tronar i stel, otillgänglig högtidlighet, utan såsom barmhärtighetens moder bor mitt ibland oss. I henne har i ädlaste förklaring framställts kvinnoidealet, sådant det tyska och franska riddarväsendet, trubadurernas kärlekssånger och den höviska diktningen under 13. århundradet gestaltat det. Foulques de Lunel kallar henne sitt hjärtas dam [4]. Men framförallt är det det moderliga hos henne som kommer fram, liksom i den tidigt kristna konstens mest tilltalande verk (t. ex. målningen i Priscilla-katakomben). Hennes förhållande till Jesus blir innerligare: hon håller barnet på sin ena arm, medan hon med den andra liksom gör en presenterande rörelse (Urdialabilden!), och huvudet är böjt och vänt mot sonen.

---

[1] Vöge: Monum. Stil p. 1.

[2] Thode: Franz v. Assisi p. 462.

[3] Om Cimabue som kollektivbenämning på Giottos företrädare, se Sirén: Giotto p. 14.

[4] Venturi: La madonna p. 51.

Snart blir gruppen rent genreartad, madonnan småler och räcker en blomma eller frukt åt Jesusbarnet, som ännu någon tid bibehåller den högtidliga stelheten i sin hållning och fortfarande bär konungslig skrud till tecken på sin gudomliga värdighet. Men även dessa drag försvinna; Jesus vänder sig allt mer mot modern, det medvetna uttrycket i hållning och gester försvinner, och 1400-talets konst avbildar honom som ett litet, naket barn vilande i sin moders famn.

De finska madonnorna från 1300-talet visa oss denna nya typ och dess förändringar. Mest karakteristisk träder den oss till mötes i en grupp bilder från Tavastland och Egentliga Finland. Den bäst bibehållna av dem är en madonnabild i Hattula kyrka.

Madonnan är avbildad stående, bärande Jesusbarnet på vänstra armen. Hennes huvud är täckt av ett vitt dok, som till större delen är mönstrat med täta, tvärgående gyllne ränder och framtill över pannan samt sedan nedåt troget ligger långsefter det lätt vågiga håret. Över doket har burits en krona, sannolikt av metall, vilken dock bortfallit och kvarlämnat en inskuren ring eller avsats kring huvudet. Madonnans dräkt är brokig, till större delen röd med gyllne ornament — rundlar, romber, bårder med punkter eller små rundlar. Bland mönstren märkas å underklädnaden närmast halsen en bred bård och under denna en halvrund figur, liknande prydnaden å Korpomadonnans bröst (se pag. 35). Dräkten består av en över bröstet tätt åtsittande underklädnad samt en över axlarna buren mantel, som omsluter underkroppen i mäktiga, nedtill brutna veck och låter densamma utgöra en kontrast mot den spensliga överkroppen. Halsen är oproportionerligt lång och en icke oskön om ock onaturlig anslutning till överkroppen med de smala, tillbakadragna axlarna. Högra armen är för kort och hänger otymplig långs sidan; handen, som är kvar, tyckes ha hållit en spira, blomsterstängel l. dyl. Anletsdragen äro markerade och omsorgsfullt utskurna, men schematiska. Munnen drager sig till ett lätt, något stelt leende. Mera allvarsamt är barnets ansikte, också det utskuret i regelbundna drag samt omramat av yviga lockar, bildande bucklor kring öronen (dessa saknas, såsom vanligen fallet var i den äldre medeltida konsten). Överkroppen är smal och nästan alls icke utmodellerad,



Madonnabild i Bjernå.

men har dock varit målad. Underkroppen däremot är kraftigt utskuren, med framskjutande knän och mäktiga draperier. Högra armen, som nu är bortfallen, har sannolikt höjt sig till välsignelse. Bilden är av björk, dess höjd 0,87 m.

Några madonnor av fullkomligt samma typ finnas i följande kyrkor:

Hollola. En mycket skadad bild, med färgen bortfallen. Av björk, 0,82 m hög.

S. Marie. Vid kyrkans brand 1872 gick bl. a. en madonnabild förlorad. Den hade dock jämte andra bilder därförinnan beskrivits av E. Nervander samt avbildats. Manteln var grön med ornering av gröna och bruna streck på i guld målade treblad. Av björk (eller al?), 0,59 m hög.

Vånå. Bild utan färgspår och med högra handen bortfallen. (Det senare är även fallet med övriga här nämnda bilder, utom den i Hattula bevarade. Händerna, liksom Jesu armar, skuros skilt för sig och fastsattes vid det övriga). Av björk, 0,60 m hög.

Reso. Bild, övermålad med vit färg. Av ek, 0,82 m hög.

Bjernå. Skadad bild med spår av färg på manteln, som varit röd med mönster av svarta kvadrater med vita kanter och otydliga rätliniga figurer, bildade av gröna streck. Ansiktet med dess ädla profil samt den fina behandlingen av ytan visar, huru omsorgsfullt arbetet på dessa bilder var även under den kalkgrundering, varpå sedan måleriet utfördes. Av björk, 0,85 m hög.

Alla dessa bilder äro baktill urholkade och hava varit fästa vid ett ryggbräde, som nu saknas. Likaså saknas varje antydan om den arkitektoniska infattning bilderna en gång haft, och det är icke möjligt att säga, om de varit försedda med flygeldörrar. Vi skola längre fram lära känna de olika slagen av arkitektonisk dekoration hos bilderna från denna tid.

Begränsningen av det område, sydvästra Finland och södra Tavastland, inom vilket de nu beskrivna statyerna förekomma, tyder på att vi här ha framför oss alster av en inhemsk konstnär eller skola. Statyerna bilda en karakteristisk, sluten grupp, som icke synes vara representerad annorstädes inom eller utom vårt land. Isynnerhet i Sverige utgöra stående madonnor av unggotisk typ undantag.


Madonnabild i Nousis.

Till vår grupp ansluter sig dock i viss mån ett par sittande madonnor, i Nousis och Åbo.

Isynnerhet påminner madonnabilden i Nousis om denna typ, med det karakteristiska huvudet, de något för avlånga ögonen med ögonlockens och veckens parallella linjer, de föga markerade ögonbrynen, den korta överläppen och det fylliga käkpartiet, samt även hårbehandlingen, halsen och bröstet. Draperierna äro dock något vekare och mera naturligt behandlade. Klädningen sitter lätt och är icke snäv. Manteln är dragen över knäna i långa, mäktiga veck. Överhuvud har konstnären på utarbetandet av draperierna nedlagt stor omsorg; närmast marken löpa vecken i mjuka, vågiga linjer över fötterna med deras spetsiga skor. — Maria bär på huvudet dok, men ej krona. På Jesusbarnet är också överkroppen fullt utskuren; krona saknas, liksom i regeln å dylika bilder efter 1300 i vårt land. Bilden har som vanligt varit överdragen med väv och kalkgrund, varav några spår finnas kvar, visande att manteln varit blå med förgyllda ornament. — Bilden är av ek, dess höjd 1,12 m.

Bilden i Åbo visar mera schematiska och snäva draperier. Madonnan har burit krona över doket. Överkroppen är tillplattad,

och knäna skjuta ovanligt långt fram, tack vare de oproportionerligt långa benen. — Bilden är av ek och 1 m hög.

Dessa två bilder visa mer än de tidigare nämnda likheter med svenska arbeten. Framförallt är överensstämmelsen stor i komposition och utarbetande med ett par sittande madonnor från Linde och Lojsta kyrkor på Gottland. Man vore böjd att i de två finska madonnorna se en övergång från svenska förebilder till den utpräglat lokala typen i Tavastland o. s. v. Olikheterna mellan de två finska grupperna äro dock så stora, att det knappast kan vara fråga om en gemensam konstnär. Hållningen hos de stående madonnorna är styv, och isynnerhet är Jesusbarnet stelt; det arkitektoniska i kompositionen är starkt betonat: bildens ytterlinjer på sidorna äro nästan raka, parallella och lodräta. Draperierna visa böjelse att bli för mäktiga och låta kroppens former träda tillbaka; det är stilens överdrifter, som göra sig gällande. Trots den stela hållningen visa sig dessa statyer därför vara alster av en efterbildare. Också det, att madonnorna avbildats stående, häntyder på en senare tid.

Även om de omedelbara förebilderna till dessa bilder icke kunna påvisas, så kan det ej råda någon tvekan om, varifrån konstnärerna påverkats. E. Nervander har åt våra statyer givit namnet »kölnska madonnor». I trakterna kring mellersta och nedre Rhein framträdde nämligen under 1200- och 1300-talen en skola av träsnidare, bland vilkas alster den av den franska gotiken påverkade madonnabilden var förhärskande. Deras verk spriddes runt en god del av Tyskland, där de ännu talrikt förekomma i museerna under benämningen »rheinska, nederrheinska arbeten». Mot norden sträckte sig detta inflytande — det är icke fråga endast om import av färdiga arbeten, utan även om efterbildning — med särskild kraft. Ända från 1100-talet pågick just från Rheinländerna och Westfalen en betydande emigration av tyska kolonister till de länder vid Östersjön, som dittills bebotts av slaviska stammar [1]. Lübeck grundlades av dessa inflyttade tyskar. Det torde visserligen icke varit denna väg vi nu trädde i förbindelse med västerlandet; Lübecks betydelse för den baltiska

[1] Gebhardt: Deutsche Geschichte I p. 389. Se även Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 4.

kulturen var ännu ej så stor som den senare blev. I Lübecks konst kunna inga förebilder till våra madonnor påvisas, och de äldre konstverk, som bevarats där, framförallt en serie sittande apostlabilder i stuck i Katarinakyrkan[1], från början av 1300-talet, äga ingen motsvarighet hos oss. Lübecks konst torde ej heller stått högt under detta århundrade.

Det var säkerligen på en direktare väg som denna nya typ under förra hälften av 1300-talet nådde den svenska konsten. Förbindelserna västerut voro ju som sagt livliga. Inflytandet därifrån gör sig isynnerhet märkbart i madonnabilderna; konungabilderna synas mera ha utvecklat sig ur den föregående inhemska konsten och bibehöllo en viss stelhet. För en främling, som egentligen kan känna endast de i museerna bevarade konstverken, är det svårt att skönja en likadan övergång från den talrikt företrädda romanska madonnatypen till den gotiska. Det synes mig, som om inflytandet utifrån här gjort sig gällande med synnerlig kraft, så att man egentligen ej kan tala om någon övergång. En utveckling av den äldre stilen kan dock ses t. ex. i den nämnda, om Urdialabilden påminnande madonnan från Jenestads kyrka. Hållningen såväl hos Maria som hos det på hennes vänstra arm sittande krönta barnet är ännu styv och minen högtidlig; draperierna falla lodrätt ned i parallella veck. Men det hela är redan ledigare; Marias högra hand lösgör sig till en rörelse uppåt, och Jesus är rätt väl snidad. Modelleringen av ansiktets och kroppens delar går djupt. Tronstolen visar ej längre de romanska stolparna och tvärbanden, utan har den för de gotiska bilderna karakteristiska tunga formen med avsatser och skråkanter (denna form döljes dock ofta av arkitekturornering). På ungefär samma ståndpunkt stå några madonnor, från Orlunda och Väversunda i Östergötland[3], Rimbo i Uppland m. fl. — Till den nya stilen höra i Sverige ytterligare några bilder, vilka i allmänhet visa ett vekt uttryck och en mjuk modellering av draperierna, om ock hållningen i början är stel. Hit kunna räk-

[1] Goldschmidt: a. a. Taf. 4.

[2] „Das plastische Fühlen geht entschieden zurück" säger bl. a. Matthaei (Holzplastik p. 205) om konsten i Slesvig-Holstein under 1300-talet. Här var förhållandet således ett annat än i Sverige.

[3] Av Janse (Katalog p. 10) daterade till c. 1250 och 1300-talet.

nas madonnor från Björke och Tingstäde på Gottland, Linde och Lojsta, likaså på Gottland, de två senare redan ledigare snidade; vidare från Skokloster i Uppland, Gillstad, Skjälvum, Husaby i Östergötland o. s. v. Slutpunkten av utvecklingen markeras av ett par madonnor i vek stil från Bro och Västergarn på Gottland, med barnets klädnad i några få, långa veck, samt av en madonna med stående, påklätt barn, från Sundre (? = C. 13 i Visby Fornsal).

Förloppet av denna utveckling intresserar oss likväl här mindre än själva det faktum, att den gotiska madonnabilden är mycket talrikt representerad i Sverige — men nästan alls icke i nordöstra Tyskland. Det är tydligt, att en livlig konstverksamhet fortsättningsvis rådde i rikets huvuddel. Och så mycket hellre kunna vi här söka de närmaste förebilderna till våra egna konstverk, som dessa senare äro talrikast just i de Sverige närmast belägna trakterna, framförallt på Åland. Där visa de visserligen icke en sådan homogen karakter, som den nämnda fastlandsgruppen, vars inhemska ursprung är uppenbar. — Mycket — mängden av konstverk, i viss mån även dessas större likhet med de finska — tyder på, att Gottland fortfarande var vårt föregångsland eller vår leverantör på konstens område.

De åländska madonnorna representera en ganska lång följd av typens utveckling. Ålderdomligast verkar en sittande madonna i Lemlands kyrka. Här ha vi ännu den äldre uppfattningen, med Maria i stel, majestätisk hållning och Jesusbarnet i hennes famn, något till höger, i samma högtidliga, mot åskådaren vända attityd. Draperierna äro dock redan väl utvecklade. Knäna hos de båda gestalterna skjuta ej kraftigt fram såsom å de övriga här nämnda bilderna, utan äro nästan reliefartat tillbakadragna i perspektivisk förkortning. Bilden är mycket skadad och Marias huvud bortfallet; i sin nuvarande form är bilden 0,66 m hög.

I Eckerö kyrka finnes en bild av den sittande madonnan, av tämligen plumpa former. Jesus sitter, vänd åt sidan, på Marias vänstra arm. Draperierna falla ned över knäna i fyra jämnlöpande, mäktiga, avrundade veck — ett motiv, som vi skola återfinna hos konungabilderna. Bilden är av björk, dess höjd 0,90 m.

Dessa två bilder äro rätt tidiga. Någon bild, representerande

typen på samma punkt av dess utveckling som madonnorna i Nousis och Åbo, finnes icke på Åland. De följande bilderna där visa redan typen i dess upplösning. En bild, där de karakteristiska dragen, den smala överkroppen och de mäktiga vecken nedtill, nästan försvunnit, är madonnabilden i Sunds kyrka. Madonnans sneda ställning samt barnets majestätiska hållning ävensom hårbehandlingen — lockar i vågig kontur — låta oss hänföra bilden till 1300-talet. Den är av björk och 0,70 m hög.

Till slutet av denna stilperiod hör ett par madonnabilder i Lemland och Jomala. Den förra, 1,15 m hög, är anmärkningsvärd för de veka och lätta draperierna, som isynnerhet kring Jesu gestalt smyga sig i mjuka linjer, vilka visa det på en gång varma och lätt sittande tyget. Madonnans ansikte är särdeles tilltalande.



Madonnabild i Jomala.

I än högre grad gäller detta Jomalabilden med Marias barnsligt täcka ansikte med dess uttryck av stilla glädje. Draperierna visa naturliga motiv, men äro något stela och summariska. Jesus är här avbildad stående på madonnans vänstra knä, och den vida klädnaden sveper i mäktiga, långa veck omkring honom. Huvudet och armarna saknas numera. Bildens höjd är 1,10 m.

Det är överhuvud svårt att sätta tidsgränsen framåt för denna typ. I många fall råder motsägelse mellan enskilda karakteristiska drag hos bilderna. En sittande madonnabild i Korpo verkar genom den stela hållningen och det ofullkomliga utarbetandet av överkroppen mycket ålderdomligt, men de kring nedre delen mjuka och naturligt fallande draperierna, hårets naturalistiska behandling — hos madonnan långt, fritt nedhängande, nästan stripigt, hos Jesus kort och knollrigt, men ej schematiskt snidat — och framförallt den genreartade

attityden hos Jesusbarnet vittna om ett rätt sent ursprung, inemot 1400, då en robustare och allvarligare madonnatyp uppträdde. — Jesus, som står på madonnans vänstra knä, blickar upp mot modern och sträcker ut sin arm, för att omfatta hennes hals; i vänstra handen håller han en fågel l. dyl. Vänstra benet är något framåtlyft, liksom till en framskridande rörelse. Madonnan, som bär krona, men icke dok, lyfter i högra handen upp en frukt eller en blomma. Bilden är av ek och 1,13 m hög samt i nyare tid övermålad i blått, rött och grått.



Madonnabild i Urdiala.

Ännu mindre homogenitet än de åländska madonnorna visa de få, vitt kringspridda bilder på fasta landet, vilka ytterligare med säkerhet kunna anses tillhöra 1300-talet. Äldst är en sittande madonna i Bjernå kyrka. Madonnans hållning är stel och symmetrisk; Jesusbarnet, som är påklätt och sitter på Marias vänstra knä, håller ena benet högre, ungefär på samma sätt som på bilden i Urdiala. Jesus vänder sig närmast mot åskådaren. Draperierna äro täta och tunna, såsom på många av 1200-talets bilder. Huvudena äro förstörda. Bilden är av ek och 0,60 m hög.

Stor överensstämmelse med den sistnämnda bilden visar en madonna i Urdiala kyrka. Madonnans och barnets hållning är densamma, vecken äro tunna, markerade och jämförelsevis täta. Det hela är dock ledigare, och isynnerhet äro draperierna mjukare; de äro veckade i öglor över fötterna. Maria och Jesus visa det konventionella leendet; på huvudet bär Maria dok och krona. Bilden visar i kompositionen mycket av den romanska stilen, men gotiken livar redan upp formerna. Egendomlig är släktskapen mellan draperierna här och hos bilderna på dörrarne till det redan tidigare beskrivna romanska helgonskåpet i samma kyrka; man vore frästad att säga, att denna madonna egentligen hörde till skåpet, men blivit bortbytt. Den är dock för liten; dess höjd är blott 0,48 m. Materialet är ek.

En annan madonna i samma kyrka visar en mera avgjort gotisk uppfattning. Jesus sitter påklädd på Marias vänstra knä och sträcker liksom i föregående bild högra armen mot modern, men han är ej vänd mot åskådaren, utan mot madonnan. Draperierna äro de mjuka och mäktiga gotiska. Madonnan bär dok och krona. Bilden står i ett femkantigt skåp, d. v. s. ryggstycket är flankerat av två snett utgående smalare stycken, och skåpet tillstänges med två dörrar. Det har således varit ett hörnskåp [1]. På yttre sidan av dörrarne har bebådelsen varit målad — de tidigaste målade bilder vi tillsvidare känna i vårt land. Endast ärkeängeln Gabriel, på högra dörren, är ännu kvar. Bilden är tecknad på vit grund med grova svarta konturer, vilka ifyllts med blacka färger blott för klädningen och manteln: rött och blått. En intressant detalj är den fial, som kröner ett hörn av skåpets framsida; ett par hål visa, att det ytterligare funnits en motsvarande fial på andra hörnet och en sannolikt högre dylik i mitten [1]. Skåpets höjd är 0,85 m, materialet ek.

En hierarkiskt sträng hållning visar en sittande madonna i Pojo, med Jesus sittande på Marias vänstra knä. Båda vända sig rakt mot åskådaren, mot vilken Jesus välsignande höjt den (nu bortfallna) högra handen. Han bär lång dräkt samt kring huvudet märke av en krona. De mjuka vecken, nedtill med samma hopade motiv som i Nousisbilden, vittna visserligen om en jämförelsevis sen tid, och madonnans ansikte är mycket individuellt. Tronstolen, på vilken Maria sitter, är på sidorna genombruten av ett tvåkopplat gotiskt fönster, vars båda hälfter upptill avslutas av en tredelad spetsbåge med den krönande delen synnerligen spetsig. Dessa bågar uppbäras av små kolonner med band närmast bas och kapitäl. — Bildens höjd är 1 m.

En stående madonna i Rusko visar alla de för gotiken karakteristiska detaljerna: den sneda ställningen, den smala överkroppen, de kraftiga draperierna nedtill. Jesusbarnet, som mot vanligheten bäres på Marias högra arm, är iklätt en lång klädning, och knäna skjuta kraftigt fram. Håret samlar sig rikt över pannan och längs huvudets sidor, men är redan naturalistiskt behandlat (ej i rullar och bucklor). Bilden är av björk, höjden 1 m.

---

[1] Se härom p. 71.

Också en sittande madonnabild i Letala visar fullständigt den gotiska typen. I formen något klumpig, synes denna bild i detalj vara ovanligt fint utarbetad. Jesus, som är iklädd en lång dräkt och håller en skriftrulle [1], sitter på madonnans vänstra knä.

I detta sammanhang må omnämnas en intressant bild i Storkyro, vilken i viss mån erinrar om 1300-talets madonnor. Maria sitter i en stel och högtidlig pose vänd mot åskådaren, med barnet på sin vänstra arm; Jesus bär krona och lång dräkt samt vänder sig livligt bort från modern, i det han blickar åt vänster och sträcker vänstra armen ditåt. Den ofullkomliga förbindelsen mellan gruppens båda personer — Jesusbarnet är liksom löst påsatt — samt den styva hållningen hos Maria, som påminner om de romanska madonnorna, giva bilden ett ålderdomligt tycke. Likaså är kronan på Jesu huvud en detalj, som förekommer under äldre tider. Om en senare tid vittna däremot barnets livliga attityd samt behandlingen av draperierna, vilka genom sina jämntjocka, klumpiga veck erinra om en mängd enklare bilder från medeltidens slut. Madonnan är iklädd gyllne dräkt och mantel med blått foder samt vitt dok och röda skor; också Jesus bär gyllne dräkt, och alla hårpartier äro förgyllda. Bildens höjd är 1 m. Sannolikt ha vi här för oss en egendomlig arkaistisk bild av det slag, som någon gång förekommer under medeltiden [2].

Det är icke lätt att binda den i det föregående berörda utvecklingen vid bestämda data. Den bör väl få plats mellan 1300-talets början, då gotiken som sagt bröt sig igenom i mellersta Sverige, och 1350- och 60-talen, då digerdöden och Visbys fall medförde så viktiga förändringar i norden. Men för en närmare bestämning erbjudas oss nästan inga detaljer i kostymer eller ornament. Sättet, varpå madonnans dräkt i en del bilder formar sig i mjuka, nästan horisontala veck, vilka också bilda sirliga öglor nere vid marken, synes i viss mån vara egendomligt för andra fjärdedelen av århundradet och kanske någon tid därefter. Ett besläktat motiv (isynnerhet öglorna) är allmänt i tyska och

---

[1] Om denna ursprungligen hört till bilden kan jag icke avgöra på grund av den avbildning jag sett.

[2] Se längre fram.

franska bilder från blomstringsperioden hundra år tidigare [1], men i 1200-talets svenska bilder märkes det knappt. I sigillen framträder det först omkring 1325 [2], sedan vecken tidigare fallit rakt ned. I träbilderna är denna veckning dock aldrig regel under någon period; av de varandra så nära stående bilderna av S. Olof och S. Erik i Sääksmäki och Kalvola [3] har endast den förra en dylik veckning, och å gottländska bilder kunna likadana iakttagelser göras. Denna omständighet har således föga beviskraft, men synes i alla fall tyda på, att de hithörande bilderna ej äro äldre än 1325. Under senare hälften av århundradet gjorde sig redan ett annat motiv gällande: de lodräta vecken brötos i enkla vinklar nere vid marken åt båda sidor. Först mot medeltidens slut hopade sig vecken åter, men på ett annat, oroligare, ej så sirligt sätt.

Vi kunna således med något fog datera Nousis- och Åbomadonnorna till perioden 1325—1350. De bilder, som representera utvecklingen dessförinnan, d. v. s. madonnorna i Lemland (n. 1), Eckerö och Bjernå, kanske också den äldre av de två Urdialabilderna, tillhöra tiden 1300—1325, och därefter kommer Pojobilden, inemot 1350. De inhemska stående madonnorna äro från tiden kort därefter; de visa ett överdrivet betonande av draperierna, vilket sedan återkommer å en mängd bilder från 1400-talets förra hälft. Också bilderna i Lemland (n. 2) och Jomala äro från c. 1350—60; här är stilen redan vekare, och i Jomalabilden står Jesus i Marias famn. Detta sistnämnda motiv synes ha uppkommit i Rheinländerna, där det under mitten av 1300-talet var särdeles omtyckt [4]. I norden är det ej sällsynt. — Från

---

[1] Se t. ex. Henrik Lejonets gemål Mechtildis gravbild i domkyrkan i Braunschweig, m. fl. avbildningar hos Hasak: Bildhauerkunst Abb. 3 o. s. v., samt ciboriealtaret i domkyrkan i Slesvig (Matthaei: Holzplastik Taf. v: slutet av 1200-talet).

[2] Rakt fallande veck: Hildebrand: Svenska sigiller II ser. n. 172 och 174 (1318 och 1320: biskop Ragvald i Åbo); vågiga linjer nedtill: II ser. n. 178 (1325), 180 (1332), 181 (1334) o. s. v. Huru förhållandet är å sigillen efter 1350 kan jag ej säga; avbildningarna t. ex. i Peringskiölds Monumenta äro otydliga.

[3] Se längre fram.

[4] Josephi: Holzplastik Abb. 8—10. Clemen (som daterar dessa bilder till c. 1350): Kunstdenkm. d. Rheinprovinz I. 2 p. 98 (Weeze; dateringen rättad I. 4 p. 97); I. 4 p. 97 (Kleve); II. 1 p. 96 (Rees). Münzenberger: Altäre, Heft

mitten av århundradet, eller obetydligt yngre, är den andra madonnan i Urdiala. Från slutet av 1300-talet äro kanske madonnorna i Korpo och Rusko.

Konungabilder.

Den medeltida världsåskådningen, som i självförnekelsen och martyrdöden för tron såg de förnämsta kristliga dygderna, var dock icke främmande för beundran av mera manliga egenskaper. Hos de krigiska nordborna trädde vid sidan av jungfru Maria, det kvinnliga idealet, tre mäktiga konungagestalter fram som representanter för tapperheten och den segerrika kampen mot det onda. Ettvart av de nordiska länderna hade i en av dem sitt nationalhelgon.

Olof den helige, Norges skyddshelgon, var den främste av de tre. Han var den förste av dem, som kämpade för kristendomen i norden, och han led även martyrdöden, i slaget vid Stiklestad år 1030 [1]. Det var han, som hävdade Norges nationella självständighet och åt nationalkänslan gav en lyftning, som säkert i icke ringa grad bidrog till att göra hans minne kärt och giva hans dyrkan en sådan betydelse. Från Norge spridde sig denna till de övriga nordiska länderna, och genom hela medeltiden förblev Olof en central gestalt i dessa länders helgonkrets, också efter framträdandet av nationalhelgonen Knut († 1096)

XVI. 8, m. fl. Josephi (a. a. p. 115) säger, att motivet var egendomligt för en i mitten av 1300-talet i Rheinländerna verksam skola. Jag vet icke, huru inskränkt detta uttalande skall tagas; de av J. beskrivna figurerna i Nürnberg visa Jesus med ena foten på en kudde, stigande upp med den andra i Marias famn. Att med ledning av avbildningar, tagna endast från ett håll, studera bilderna i denna detalj låter sig ej göra. Stående Jesusbilder i madonnans famn påträffas utom i norden t. ex. i Sydtyskland (elfenbensdiptyk 290 A i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin; Jesus stiger från kudden upp i Marias famn), Brabant (Destrée: Sculpt. brab. VIII p. 35) och Frankrike (Vitry et Brière: Sculpt. franç. pl. cxxxxv, 5: madonna av trä i den Corroyerska samlingen; Les Arts, nov. 1906 p. 6: A. Maignans samling: Jesus stiger från kudden). För elfenbensskulpturen se t. ex. Graf: Gotische Alterthümer pl. xxvii n. 1366, 1374 (franska och nederländska), för måleriet Aldenhoven: Kölner Maler Taf. 6 (c. 1350).

[1] Om sammanblandningen av Olof Tryggvesson († 1000 i slaget vid Svolder) med Olof Haraldsson se Daae: Norges Helgener p. 17.

och Erik († 1160). Olofs bild anbragtes vid sidan av Eriks på det svenska riksbanéret[1]; rikets förnämsta kyrka, i Uppsala, var vigd åt dessa två konungahelgon, och de hade i templet ett gemensamt altare.

I Finland särskilt var Olofsdyrkan allmän, kanske genom inflytande från Gottland, där förhållandet var enahanda. Icke mindre än tre av landskapen, nämligen Åland, Nyland och Satakunta, buro hans bild med stridsyxan i sitt sigill. Det första klostret i Finland, dominikanernas i Åbo, bar hans namn, likasom Ulfsby kyrka och Olofsborg. I Åbo utdelades tidigt avlat åt den, som besökte domkyrkan på Olofsdagen[2], och först senare nämndes även S. Erik bland dylika avlatshelgon[3]. Så djupt var dyrkan av S. Olof rotad i vårt land, att man ännu för hundra år sedan i folklivet kunde påvisa spår därav[4].

S. Eriks dyrkan framträdde jämförelvis sent. Ännu omkring 1200 var Olof föremål för större dyrkan än Erik även i Uppland[5]. I samband med frågan om ärkebiskopssätets flyttning till det gamla Östra Aros eller nuvarande Uppsala under senare hälften

---

[1] Om Karl Knutsson, som visserligen också förde titeln av Norges konung, heter det i Rimkrönikan under år 1452 bl. a.:

J sköttebanridh man sa
sancte eric och sancte olaff malade staa.

Men också då Sten Sture den äldre 1495 kämpade i Finland mot ryssarne, hette det:

ganzska lithen war cristna manna makth
thy leeth gudh see syna werdugha kraffth
the saagho och tw baneer paa bergith staa
— — wisseligha sancti erikx oc sancte oloffs waare the
thz finge ryzer samme daghen ath see.

(Klemmings ed. av Rimkrönikan II p. 294 och III p. 133).

[2] Svartb. p. 12 (1295 eller 1296).

[3] Svartb. p. 209, 210 (1396); 391 (1441) o. s. v.

[4] I början av 1800-talet hölls Olofsdagen ännu i stor ära bland bönderna. Ingen fick då arbeta, ty björnen skulle göra dens boskap skada, som på Olofsmässan rörde vid höet. Man slaktade den dagen ett lamm, som icke fick vara klippt sedan våren, och när det blev inburet, stänktes med furukvistar vatten över dörrtröskeln (Rühs: Finland och dess invånare).

[5] I Codex Vallentunensis finnes Erik i kalendariet från 1198 upptagen blott och bart med titeln Erici regis utan angivande av någon särskild helighetsgrad, under det att vid den 29 juli står Sci Olavi (Janse: Olofskult p. 158). Erik förklarades helig år 1255 (Peringskiöld: Monum. Ulleraker. p. 297).

av 1200-talet växte Erikskulten hastigt. Av nationella orsaker sökte man t. o. m. undantränga S. Olof. Det svenska prästerskapet uppträdde mot Olofsdyrkan i Ångermanland, Helsingland och andra nordliga trakter, för att den icke skulle vålla alltför stort förfång i inkomsterna till S. Eriks eller det förenade Eriks- och Olofskapellet i Uppsala. Härom stod en strid mellan ärkebiskoparne Pål Bårdsson i Nidaros och Hemming i Uppsala, isynnerhet året 1344[1]. Men övertaget i denna kamp vunno S. Eriks förkämpar aldrig, helst som Erik religiöst taget ej hade att bjuda på stort annat program än Olof[2]. De flesta av de gärningar, som Erikslegenden tillskriver det svenska helgonet och varpå hans helgonrykte åtminstone formellt är byggt, låter sagan och traditionen redan tidigare Olof utföra. Så berättas om honom, att han liksom sedermera Erik företagit en härfärd till Finland. Vi skola i den senare medeltidens episka bildserier återfinna denna överensstämmelse i legenderna, men också om framställningen av konung Erik ensam gäller det, att den är påverkad av de äldre Olofsbilderna.

Det är under sådana omständigheter en intressant, men svår uppgift att skifta de många konungabilder, som finnas bland våra helgon, mellan Olof och Erik. Tyvärr äro de emblem, som för varje fall kunde avgöra frågan, dels vacklande, dels saknas de alldeles. Hildebrand[3] har givit följande uppgifter om dem. »När man ser en konung trampa på en drake med människohuvud eller på en människa, kan man i de flesta fall antaga det vara S. Olof. Riksäpple kan såväl Erik som Olof hava. Relikviarium hava de båda; en jämförelse med flere bilder får utvisa, om det är sannt, att Eriks relikviarium är kantigt, Olofs rundat. Spira har Olof någon gång, Erik ganska ofta. Svärd utmärker den halshuggne Erik, yxa den av ett yxhugg dödade Olof.»

Det kan vara lämpligt att här på ett ställe meddela det material, som Finland kan lämna till belysandet av frågan[4].

[1] Daae: Norges Helgener p. 49. Jfr Hildebrand: Sveriges Ill. Historia II p. 218.

[2] Janse: Olofskult p. 163.

[3] Hildebrand i Antiqv. Tidskr. II p. 369—370, not.

[4] S. Knut kan utelämnas ur jämförelsen, då intet tyder på, att han varit särskilt dyrkad i vårt land. I Sääksmäki finnes visserligen en konungabild med bevarat svärds- eller lansskaft i högra handen; i den vänstra en bok med inskriften *sancte kanut.*

Tvenne konungar samtidigt förekomma i

Vörå: en målning å altarskåpet. Den ene (Olof) bär ett runt relikviarium och yxa samt trampar på en drake med människohuvud; han är skäggig. Den andre (Erik) bär riksäpple och svärd samt har ej någon varelse under fötterna; han är skägglös.

Korpo: bland de snidade bilderna å ett altarskåp. Den ene (Olof) har runt relikviarium; den andre (Erik) spira och sexkantigt relikviarium. Båda äro skäggiga.

Nagu: två glasmålningar. Båda kungarne äro skäggiga, den ene bär spira, den andre yxa.

Tövsala: bland kalkmålningarne. Olof avbildas skäggig, med yxa och riksäpple, och Erik (nästan utplånad inskrift s'..i..) utan skägg, med svärd och riksäpple.

Nousis: å S. Henriks kenotafium. Erik har spira och riksäpple, Olof yxa och riksäpple. Båda äro skäggiga.

Säkra Olofsbilder äro följande, i trä snidade:

med yxa, i

Lemo (också med riksäpple); Ulfsby (runt relikviarium); båda dessa utan drake.

med människohövdad drake (de i händerna hållna attributen ha i flertalet fall gått förlorade), i

Hattula; Hollola; Hollola: en korstolsgavel; Olof är avbildad med yxa, riksäpple och drake; Ikalis; Janakkala; Kemi; Korpo; Lappfjärd (i dessa tre med riksäpple); Lemland; Nådendal (runt relikviarium); Pojo; Pälkäne; Sääksmäki; Ulfsby (yxa, riksäpple och drake)[1]; Reso; Salo (runt relikviarium); Urdiala; Virmo; Vörå.

Säkra Eriksbilder äro följande, i

Salo: målning å ett altarskåp, med inskriften s. ericus rex. Konungen är avbildad med svärd och spira, utan någon man under fötterna, samt bär skägg. — Salo: målning å ett annat altarskåp; konungen bär svärd och spira samt är skäggig. — Hattula: en kalkmålning. Erik är skägglös samt bär svärd och riksäpple. — Virmo: snidad korstolsgavel. Erik är skägglös och bär svärd och riksäpple samt står på en liten man. Över konungen en sköld med Svea rikes vapen (tre kronor).

[1] Avb. hos Tolpo: Diss. de S. Olavo. Bilden finnes ej mer i behåll.

Av denna förteckning framgår, att Erik ofta avbildas skägglös, vilket aldrig är fallet med de bilder, som bära Olofs säkra attribut yxan och draken. Som Eriksbilder kunna vi därför räkna följande skägglösa, i

Kalvola: snidad bild, med en liten man under fötterna. Nykyrko: snidad bild. Tövsala: snidad bild, med en liten man under fötterna.



Bild av S. Erik (?) i Kalvola.

Osäkra äro de bilder, som trampa på en liten man, men sakna attribut[1]; dylika finnas i

Lampis (riksäpple); Rusko (tidig, därför troligen Olof); Sund.

Osäkra äro vidare några bilder med helgedomskärl (Lampis, S. Bertils) samt med riksäpple (Hauho, Nykyrko) och slutligen de till ett tiotal uppgående, vilka sakna varje attribut. Det framgår dock av förteckningen, att Olof var i betydligt högre grad dyrkad, och de osäkra bilderna få väl i flertalet fall räknas som Olofsbilder.

Särskilt är detta händelsen med de äldre bilderna. Olof var på Gottland föremål för ivrig dyrkan, och de konungabilder, som bevarats i vårt land från 1300-talet, påminna närmast om gottländska från samma tid.

De äldsta konungabilderna, näst efter Rusko-statyn, förekomma i Tavastland, i Kalvola och Sääksmäki. De överensstämma fullkomligt med varandra såväl i storlek som i utseende och utarbetande. Bilden i Kalvola har bättre bibehållit några karakteristiska detaljer. Den är av björk och 0,68 m hög. Konungen är avbildad i stel hållning sittande på en tron och trampande en liten man under fötterna. Han är skägglös och bär grön kjortel, vars fåll nedtill

[1] Olofsbilder med yxa och liten man förekomma i Sverige t. ex. i Bollnäs (Helsingland) och Jumkil (Uppland); Olofsbilder med en liten man liksom de bredvid stående Eriksbilderna bl. a. i Forsa (Helsingland) och Länna (Uppland). Erik avbildas däremot aldrig på en drake.

viker sig i ögleliknande veck över fötterna, samt röd, över knäna kastad mantel och på huvudet en krona, som dock nu är bortfallen och kvarlämnat endast en inskuren ring kring huvudet. Håret är kort och ringlar i ändarne ihop sig till en mäktig lock på vardera sidan om ansiktet, samt samlar sig över pannan i en rad små lockar. Halsen är mycket bred och övergår något oförmedlat i den smala överkroppen. Knäna äro icke synnerligen framskjutande, och dräkten sitter stramt åtdragen, med föga markerad drapering; endast från knäna faller den ned i karakteristiska, parallella, djupa veck. Tronstolens form är anmärkningsvärd; i hörnen stå fyra grova, fyrkantiga stolpar, det främre paret lägre. Dessa stolpar äro upptill krönta av tillspetsade knoppar. De av dem begränsade sidofälten äro genombrutna av trekopplade gotiska fönster och tredelade bågar med näsor och kolonner med band närmast bas och kapitäl — allt detta i grönt mot röd grund.

Dylika knoppar förekomma i sigill från slutet av 1200-talet; fönsterorneringen är oss bekant t. ex. från madonnabilden i Korpo. Vår konungabild torde med ledning av dessa detaljer kunna hänföras till början av 1300-talet, och den outvecklade stilen talar även för, att denna datering är riktig. Hållningen är stel, armarne knappt lösgjorda från kroppen, ansiktet ännu föga utmodellerat och visande, jämte den nästan lika breda halsen, formen på den stock varur det skurits.

Den omständigheten, att konungen är avbildad utan skägg, tillåter oss att uppfatta denna bild som en framställning av S. Erik. Det är anmärkningsvärt, att en dylik påträffas så tidigt[1].

Bilden i Sääksmäki bär skägg. Vad konungen haft under sina fötter är icke tydligt, då endast en avrundad massa återstår; sannolikt har det varit en drake, vars huvud, fötter och stjärt nu äro borta. Det är således antagligen S. Olof vi här hava för oss. Bakom bilden är ett ryggstycke, upptill slutande i en rundel samt 0,78 m högt. Det har troligen förr haft en annan form, d. v. s. varit krönt av en spetsgavel l. dyl. Bilden liknar i övrigt den föregående, men vecken nedtill äro ej brutna.

[1] Eriks bild med krona, äpple och spira förekommer å Uppsala domkapitels sigill från 1278, 1286 o. s. v. Peringskiöld: Monum. Ulleraker. p. 292. Kungen är såsom vanligt å sigillen (jfr Fett: Norske sigiller) skägglös.

En liten bild i Padasjoki visar samma typ, utan att dock vara av samme mästare. Hållningen är styv, formerna mera utmodellerade, draperierna vekare. Håret bildar en vågig kontur på sidorna. Öronen äro ej utskurna, en brist som, såsom det nämndes, förefinnes på alla äldre bilder ända till 1400-talet. Knäna äro framskjutande. Denna bild är av stort intresse genom den väl bibehållna målningen på kalkgrund, vilken visar huru konstnären fullständigade det plastiska arbetet. Modelleringen av ansiktet är ännu primitiv, men därå har målats en naturalistisk och rätt bjärt karnation, samt ögon, tecknade med svarta linjer. Klädnaden är röd med svarta liksom med schablon målade ornament samt överst en bred gyllne bård och tvenne helt smala röda linjer; manteln har varit förgylld. De nämnda röda linjerna erinra om dylika å bilderna i Urdiala. Det är anmärkningsvärt att guld här, liksom efter vad spår giva vid handen, i de andra arbeten från äldre tid vilka vi lärt känna, överhuvud förekommer sparsamt och mera använt som ornament än som huvudfärg. Olikheten med den senare medeltidens arbeten är påfallande — sannolikt hade man ej råd att slösa med guld. — Bilden, som bär brunmålat skägg och troligen föreställer S. Olof, är av massiv björk och 0,60 m hög.



Konungabild i Nykyrko.

De tre nämnda bilderna, eller åtminstone de två första, äro sannolikt inhemskt arbete. En mera utvecklad stil, och på samma gång ett mera markerat inflytande från utlandet — om de ej äro gjorda där — finna vi i några andra konungabilder, bland vilka två, i Nykyrko och Vånå, äro av synnerligen stort intresse på grund av den bevarade arkitektoniska dekorationen.

Bilden i Nykyrko är av ek och 1 m hög, samt är baktill fäst vid ett 1,85 m högt ryggstycke. Konungen sitter på en tronstol av den gotiska, rikt profilerade formen. Han bär skägg; håret är format

i bucklor på sidorna och över pannan. Hållningen är stel och symmetrisk, båda armarna jämsides sträckta framåt; i den vänstra håller helgonet en skål eller sannolikt ett (senare urgröpt) riksäpple. I dessa avseenden liknar bilden de föregående. Men anletsdragen äro mer utmodellerade, axlarna bredare och knäna markerade. Också armarna äro friare. Draperierna visa det vanliga motivet med manteln gående under högra armen och i en bred flik över knäna; nedanom dessa faller den i fyra parallella, nedtill vidare, starkt rundade och nästan strutformiga veck. Allting, anletsdrag såväl som veckfall, är dock ytterst schematiskt. — Ryggstycket avslutas upptill av tre fialliknande kröningar (en är nu bortfallen), försedda med en rad knoppar, liksom utväxande från yttre kanten, samt framtill spetsigt urholkade; det hela är en efterhärmning av den arkitektoniska dekorationen över altaret och tydligen den enda infattning bilden haft, ty ryggstycket bär ej några spår av gångjärn. — De bladlika knopparne påminna om dylika å ciboriealtaret i Slesvig från c. 1300 [1] samt å gottländska väggskåp [2]. — Bildens huvud är urholkat upptill, och en egendomlig rund tingest, kanske efterhärmande ett relikviarium, har fått plats i



Konungabild i Vånå.

[1] Matthaei: Holzplastik Taf. v.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 325 (Halla kyrka) m. fl. Jfr uttalandet p. 322, överst.

fördjupningen. Det är dock sannolikt, att denna barocka pryd-nad är av senare datum (den har ej medtagits å avbildningen).

Bilden i Vånå är så lik den föregående, att man kunde tänka sig samme mästare för båda. Konungen har krona på huvudet, och vecken å kjorteln närmast bältet äro skarpt brutna, vilket icke är fallet å Nykyrkobilden. Kanhända äro anletsdragen mera livfulla; endast en jämförelse mellan de två bilderna sida vid sida skall kunna avgöra, om Vånåbilden i detta hänseende står på en mera utvecklad ståndpunkt. Den är av ek och 0,80 m hög. — Men den arkitektoniska infattningen visar en väsentlig olikhet med Nykyrkobildens, förutsatt att den verkligen hör till denna bild. Jag har funnit denna arkitektoniska uppbyggnad på kyrkans vind, och av de på ett annat ställe inom kyrkan bevarade bilderna passar endast konungabilden fullt in i densamma, såväl genom sin storlek, som genom sin tidskarakter. I varje fall är uppbyggnaden av stort intresse och kan lämna ett viktigt bidrag till frågan om altarskåpens utveckling, vartill vi längre fram skola återkomma. Den visar över en fyrkantig plint ett bakstycke, uppbärande en fyrkantig baldakin, vars tak består av två varandra skärande sadeltak, medan sidorna nedtill avslutas med tredelade gotiska spetsbågar. Framtill stödes baldakinen av två smala kolonner med bas och kapitäl. Vid ryggstycket ha medels gångjärn varit fästa dörrar, upptill avslutade i en rak spetsgavel; de ha kunnat innesluta bilden liksom i ett skåp. Endast en sidodörr är kvar; också den ena kolonnen är nu borta.

En likadan arkitektonisk dekoration som å Nykyrkobilden förekommer å några svenska bilder, bl. a. en biskopsbild från Norrbo (Helsingland), med låg mitra och draperier i romansk stil [1]. Den arkitektoniska dekorationen har här formen av tre torn med spetsiga tak och knoppar, erinrande om dylika torn å Kumlingeskåpet. På Gottland synes denna dekoration ha varit allmän; vi finna den t. ex. å två madonnor från Tingstäde och Björke samt en apostel och en biskop från okända kyrkor [2]. I alla dessa utgör den en enkel spetsgavel, krönt av krabbor. En apostel i Hejdeby [2] har en dylik gavel, men i två avsatser, ungefär som genomskärningen av en treskeppig kyrka med högre mitt-

[1] Omnämnda i det föregående. Nu i Enångers kyrkomuseum.

[2] I Visby Fornsal; omnämnda i det föregående.

skepp. Ett par av dessa ryggstycken (biskopens, Hejdeby apostelns) äro långs yttre kanten smyckade med smala fialer. Liknande prydnader finnas å en apostlabild från Appuna i Östergötland [1], vilken även har ett ryggbräde med spetsgavel. I Norge erbjuder en Olofsbild från Austvold kyrka, Søndre Bergenhuus amt, daterad till 1300-talet, exempel på ett dylikt ryggstycke [2]. Ett litet ryggbräde med spetsig avslutning och flankerat av fialer (den ena nu borta) har slutligen bevarats i Urdiala kyrka. Dess höjd är 0,80 m; ingen av bilderna i kyrkan passar in på detsamma.

Fialerna å den nämnda bilden från Appuna ha ännu gångjärn, som utvisa, att dörrar funnits. Men det är uppenbart, att denna plumpa förening av dörrarne med det av fialer begränsade ryggstycket ägt rum senare; i inga andra bilder av detta slag finnas spår av dörrar. Däremot uppvisar en konungabild från Bro kyrka på Gottland [3] spår av en likadan anordning, som hos Vånåbilden. Den har ett rakt avskuret ryggbräde med två avlånga inskärningar upptill, i vilka tydligen inpassats en från brädet utgående baldakin. Plinten har i de två främre hörnen runda hål efter kolonner, och längs kanten av ryggbrädet finnas spår av gångjärn.

Vi ha således en form av arkitektonisk dekoration, som efterbildar altaruppbyggnaden i de gotiska kyrkorna, men ej har dörrar, och en annan form, som närmar sig 1400-talets altarskåp. Det är samma skillnad mellan dessa typer, som mellan de egendomliga gottländska altartavlorna från 1300-talet och de nämnda altarskåpen.

En egendomlig blandform visar det ovan [4] beskrivna hörnskåpet med en madonnabild från mitten av 1300-talet, i Urdiala. De krönande fialerna på skåpets övre kant — endast en av dem finnes kvar — äro tämligen oorganiskt påsatta, och det hela förefaller att vara en plump efterbildning av äldre mönster. Det belyser dock på ett intressant sätt förekomsten av dylika kröningar under 1300-talet; under 1400-talet funnos de ej längre i norden,

[1] Omnämnd i det föregående; avb. hos Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 304.

[2] Fett: Gamle norske Hjem p. 55 fig. 141.

[3] Omnämnd i det föregående.

[4] Se sid. 59.

och endast i södra Tyskland utbildade sig sannolikt just ur denna kröning den rika orneringen över altarskåpen. Se härom längre fram.

Till de nyss beskrivna konungabilderna i vårt land ansluta sig några andra. Ett fragment av en större bild i Kalvola tillhör ännu typens tidigare skede. En bild i Sunds kyrka, 1,37 m hög, visar framifrån sedd en behandling av håret, som påminner om Nykyrkobilden, men från sidan ser man, att håret är bildat av flere rader korkskruvliknande lockar bakom varandra. Något liknande synes å en figur bland målningarna i Skibby kyrka i Danmark, från c. 1400 [1]. Veckbehandlingen å Sundsbilden är den schematiska vi lärt känna å de tidigare nämnda bilderna. Nedtill äro vecken dock ledigare och bryta sig mot marken. Under fötterna trampar helgonet en liten man. Tronstolen är på sidorna genombruten av spetsbågar. — I Bjernå finnes en liten bild med särdeles kraftiga parallella veck nedanom knäna. Huvudet är förstört. Bilden är av björk, höjden nu 0,40 m. — I S. Bertils finnes en konungabild med ännu helt schematiska veck, som, emot vanligheten, å överkroppen äro särdeles kraftigt utskurna; ansiktet är ytterst grovt och inramat av lockar med vågformig kontur. Ryggbrädet har haft spetsig avslutning upptill; formen av denna spetsgavel har dock förändrats genom senare inskärning. — I Karis, Lappi och en okänd kyrka (nu i museet i Helsingfors, sign. X. 25) finnas slutligen bilder, där draperierna redan äro ledigare, utan parallellveck. Åtminstone de två sista tillhöra senare delen av århundradet; de med fyrkantiga plåtar betäckta bältena bilda en motsats till de tidigare, släta och framtill genom en sölja åtdragna, vilka vi påträffa hos alla de övriga här nämnda bilderna.

I dessa konungabilder sakna vi gotikens oroliga hållning och det leende uttrycket i ansiktet; de äro stela och majestätiska. Typen var ju också redan till sitt innehåll mera självständigt nordisk än den utifrån påverkade madonnatypen. Det finnes dock hos dessa bilder detaljer, som tillåta oss datera dem till 1300-talet, och i allmänhet förra hälften av detta sekel. Först och främst det egendomliga håret, som noga följer tidens mod.

---

[1] Magnus-Petersen: Kalkmalerier pl. xvi. 6 och p. 94.

Sättet att bära håret friserat med en vågig kontur, som lämnade öronen fria och nedtill rullade ihop sig till en rund lock, samt med pannhåret upprullat till en liten valk, tog enligt Viollet-le-Duc [1] sin början c. 1240 och undergick under det följande århundradet en mängd modifikationer, som c. 1340 lämnade håret rätt kortskuret och i vågiga, nedtill icke hoprullade lockar. I Sverige och Finland påträffas detta tidigare mod å sigill t. ex. 1304 och 1321 [2] samt 1332 [3], men ej senare. Under senare hälften av 1300-talet kom en alldeles annan form i bruk; håret låg liksom en tjock valk kring huvudet. Vi skola finna prov på detta mod bl. a. i bilder i Virmo kyrka. — En annan hållpunkt för dateringen erbjuder oss bältets utseende. Den nämnda formen med beslag av plåtar förekommer på bilder av en mera utvecklad stil och är tydligen senare. Dylika bälten, riddare- eller silverbälten, uppträda i Frankrike c. 1330 [4], i Tyskland något senare, t. ex. å gravstensbilder från 1360- och 70-talen [5] samt å altarena i Barnekow från 1370 och Grabow från 1379 [6]. I Frankrike upphörde seden att bära sådana rikt dekorerade bälten c. 1425, i Tyskland kanske samtidigt [7]. I norden bevarade den sig längre [8], ja ända mot slutet av medeltiden finna vi riddarbälten å våra bildverk [9]. Ofta sitta de kring höften ett gott stycke under livet.

Med ledning härav kunna vi ungefär datera våra konungabilder. De äldsta, i Kalvola, Sääksmäki och kanske Padasjoki, tillhöra perioden 1300—1325. Från 1325—1350 äro bilderna i Nykyrko, Vånå och Sund; hårbehandlingen i den sistnämnda

[1] Viollet-le-Duc: Mobilier III p. 193—194.
[2] Hildebrand: Svenska Sigiller I ser. n. 44, 54, 59.
[3] Hausen: Medeltidssigill n. 14.
[4] Viollet-le-Duc: Mobilier III p. 116—117.
[5] Hefner-Alteneck: Trachten Taf. 188, 190, 193. — Taf. 166, ur en miniatyrhandskrift från Merseburg, från förra hälften av 1300-talet, visar ännu slätt bälte.
[6] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. IV p. 89.
[7] Riddarbälte förekommer ännu å ett altarskåp från Marienkirche i Lübeck, från 1415—25. Goldschmidt: Lübecker Malerei, Taf. 6.
[8] Silverbälte omnämnes i Djeknska testamentet av år 1451. Arvidsson: Handlingar VI p. 18.
[9] T. ex. å Olof och Filip Axelssöners gravsten från 1464 (Hildebrand: Sveriges Ill. Histora II p. 505) samt å Göransbilden i Stockholms Storkyrka, från 1489.

har motsvarighet t. ex. å en bild av S. Olof från Bunge på Gottland. I dessa bilder når typen sin mest karakteristiska gestalt, liksom samtidigt madonnatypen. Också bilderna i Bjernå och S. Bertils kunna räknas till denna period. Från senare hälften av århundradet äro bilderna i Karis och Lappi.

Till ursprunget synas de äldsta bilderna vara inhemska. De övriga äro åtminstone i hög grad påverkade av gottländska förebilder, liksom de bästa av madonnorna. De nämnda bilderna från gottländska kyrkor visa även, huru livlig konstverksamheten var på denna ö, och säkerligen sökte man avsättning utom hemtrakten för dess alster.

Apostlabilder.

Några apostla- och biskopsbilder från olika kyrkor i sydvästra Finland utgöra en särskild grupp, vilken kan dateras till mitten av 1300-talet. De utmärkas i allmänhet av samma stilistiska behandling som konungabilderna. Hållningen är ännu stel, men ansiktena och draperierna väl utmodellerade. De senare samt behandlingen av håret giva oss de förnämsta hållpunkterna för deras daterande.

Den äldsta är bilden av en sittande biskop, i Vånå kyrka. Draperierna äro plumpa och därtill mjukt överarbetade, så att de föga göra sig gällande; de äro ej djupt utskurna, icke ens under knäna. Ansiktsdragen äro däremot markerade, framförallt är ett energiskt drag kring munnen betonat. Biskopen bär skägg, och överläppen är täckt av en smal, nedåtböjd mustasch. Håret samlar sig i lockar över pannan samt på sidorna i flere korkskruvliknande rader, såsom å konungabilden i Sund. Det mest karakteristiska är den låga biskopsmössan, vilken tillåter oss att något så när fastställa bildens ålder. Denna form på mitran förekom tidigare; senare uppträdde den bekanta höga och spetsiga formen. Övergången skedde i Sverige på 1330- och 1340-talen [1]; låg biskopsmössa bar ännu, att döma av sigillen,

[1] Låg form: Hildebrand: Svenska sigiller II ser. n. 168—174 (1315—20), 176 (1322); mellanform n. 172 (1318), 178 (1325), 180 (1332); hög form n. 181 (1334) 182, 183 (1337) och undantagsvis 162 (1310).

ärkebiskop Petrus i Uppsala († 1341), hög däremot hans efterträdare Hemming (1342—51)[1]. I Finland äro biskopssigillen otydliga eller visa osäkra mellanformer, men den tidigare bars otvivelaktigt av biskop Bengt (1332), kanske ock av Hemming (1334, 1356), den senare av Bero Balk (1389 och framförallt 1396, 1398)[2]. Vemobilden torde kunna dateras till perioden 1325—50. Den är av ek och 0,60 m hög.

I Lundo kyrka finnes ett par bilder, av Petrus och Paulus, de två kända gestalterna, Petrus med brett ansikte, kort skägg och pannlugg, Paulus med långsträckt ansikte, långt, tillspetsat skägg och kal hjässa. Petrus' hår är på sidorna yvigt och går i en vågig kontur; Paulus' hår på sidorna är långt och faller ned över axlarne, men visar dock den karakteristiska utbucklingen kring örat. Anletsdragen äro markerade, och en likadan karakteristisk mustasch som på Vemobiskopen förekommer på båda bilderna. Halsen är lång och smal och de ned mot bröstet gående musklerna väl utarbetade. Dräkten är ovan åtsittande, men bildar nedtill likadana mäktiga, framtill spetsigt brutna veck, som å madonnabilderna av inhemskt arbete från 1350—60. Genomskärningen i horisontal riktning av bilderna lämnar ett plan, som närmar sig kvadraten; trots den djupt inträngande modelleringen gör sig blockets form gällande.



Bilder av Petrus och Paulus i Lundo.

Mycket nära dessa bilder står en apostel med bok i handen, i Nousis kyrka, av massiv ek och 0,66 m hög. I samma kyrka

[1] Peringskiöld: Monum. Ulleraker. p. 145, 146.
[2] Hausen: Medeltidssigill n. 14—17.

finnas två betydligt större bilder, av Johannes döparen och Jacobus d. ä. Den förre är avbildad naken, bärande endast en röd mantel över axlarne, med en flik upplyft framtill över armarne. Halsens och bröstets muskler äro väl markerade. Den nästan rundskurna, baktill urholkade bilden är av björk och 1,5 m hög. — Aposteln Jakob bär som vanligt pilgrimsdräkt, hatt med (nu bortfallen) snäcka samt en grön mantel, som upptill är kraglikt omslagen. Vid högra sidan hänger en stor, flat väska vid ett band över vänstra axeln. Bilden har, liksom den föregående, håret kraftigt bucklat kring öronen; ansiktet är långsträckt och fint, och överläppen bär den kända smala mustaschen. Bilden är av björk och 1,32 m hög.

Till samma grupp hör en bild av Johannes döparen i Reso kyrka. Den liknar motsvarande bild i Nousis, men draperierna äro stela och kantiga och hårbucklan kring örat knappt framträdande; håret är åtsittande såsom å en del bilder närmare 1400. Bilden är av björk, 1,05 m hög.

Också en apostlabild i Tövsala har samma ansiktstyp som de nämnda, bl. a. den tunna hängande mustaschen, men liksom Resobilden har den draperier, vilka tyda på tillbakagång och urartande. Helgonet bär en röd mantel. Bilden är av urholkad björk, 0,96 m hög.

Bilderna i denna grupp äro varandra så lika, att de måste tillskrivas samme mästare eller verkstad. Vemobilden, från 1325—1350, står något enstaka, men uppvisar ock många drag, som äro gemensamma för de övriga. Dessa kunna väl dateras till mitten av århundradet; isynnerhet draperierna erinra som sagt mycket om de inhemska madonnabilderna från c. 1350—1360. Kanske äro de också arbeten av samme mästare; i många fall förekomma de ju i samma kyrkor (Nousis, Reso, kanske ock Vemo). Reso- och Tövsalabilderna böra dateras efter 1360.

Med hänsyn till ikonografin bör slutligen omnämnas, att även på Gottland talrika apostla- och isynnerhet biskopsbilder förekomma jämte madonna- och konungabilderna.

Krucifix.

En bild av den korsfäste måste finnas i varje kyrka, och en sådan var därför bland de första som anskaffades. Den gjordes så stor, att den var synlig för hela menigheten, och hade i regeln sin plats över ingången till koret [1], på den höga avbalkning, som skilde detta från den övriga kyrkan, eller ock fritt hängande ned från valvet. Efter triumfbågen mellan skeppet och koret, under vilket bilden hängde, fick den namnet triumfkors.

En undersökning av de många stora korsen i våra kyrkor ådagalägger i själva verket, att de flesta av dem på grund av sin stil kunna räknas till våra äldsta konstverk. Några av dem ha redan beskrivits bland bilderna från 1200-talet. De övriga kunna till stor del dateras till 1300-talet.

I Kristusbilderna i Saltvik, Sund och Vånå funno vi ännu en anslutning till alstren av den romanska konsten med dess mer ideala uppfattning av den korsfäste som den himmelske konungen. Det är samma uppfattning, som framträder i de tidigare, högtidligt tronande madonnabilderna, och den uttryckte, såsom Kraus [2] yttrar, den hela kristendomen sammanhållande gemensamma känslan, idén om det Kristi härskardöme återspeglande imperatorskapet. Med kejsardömets sjunkande makt gick också denna tanke förlorad, och därmed utdog den idealt-symbolistiska typen hos Kristusbilderna. Nu tog den realistiska, lidande

[1] Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 473. Denna anordning var ännu för några år sedan kvar t. ex. i Pernå kyrka, och bibehöll sig sannolikt långt in i den lutherska tiden, som ju avskilde koret med ett skrank ännu under 1700-talet. Se f. ö. Svartb. p. 247, där det talas om avlat, som 1412 beviljas bl. a. åt dem, vilka „ante maiorem ymaginem crvcifixi, supra introitum summi chori — — oracionem deuotam — — genibus flexis dixerint". Se ock Hallenius: Virmo. memorab. p. 20: supra se (aditus intermedius chori) suspensum habet simulacrum ligneum Christi crucifixi, humanae magnitudinis modum excedens &c". — Ett fritt hängande krucifix förekommer i Vörå kyrka (från 1600-talet). Numera hänga triumfkorsen, om de över huvud fått plats i kyrkan, vanligen på södra eller norra väggen, någon gång på en pelare närmast koret, men ingenstädes över altaret.

[2] Kraus: Christl. Kunst II. 1 p. 324.

typen överhand; den korsfäste framställdes, liksom madonnan med barnet, mera mänskligt, han trädde de trogne närmare. Den individuella andakten omformade typen. Krucifixen blevo talrikare och påträffas numera på allt slags konstverk, ej blott som triumfkors. Det, som kännetecknar krucifixen under denna tid: den av tyngden böjda, starkt svängda kroppen, det forcerade uttrycket i det lidande ansiktet, lemmarnes vridning — allt detta återspeglar denna djupt ingripande rörelse hos själarne, vilken yppar sig på så många andra områden av den gotiska tidens bildkonst och litteratur. Intet bidrog i så hög grad till utbredandet av denna typ, som franciskanernas spridning över hela den västerländska världen under 1200-talet, och ingenting är mera karakteristiskt just för denna rörelse med dess kamp för en strängare kristendom. Säkerligen sammanhängde betonandet av Kristi död med de då uppstående kättarförföljelserna, albigenser- och waldenserkrigen. Vi ha här en likadan motsats mellan en senare agitatorisk och en äldre dogmatisk typ, som mellan barockens (isynnerhet den jesuitiska spanska konstens) religiösa bilder med deras starkt exalterade smärta och förkärlek för gräsligheter — och den lugna renässanskonsten [1].

De gotiska krucifixen ha, såsom det nämndes, i regeln tre spikar och törnekrona. — Vi hava åter i sigillen en antydan om, när denna typ, om icke första gången nådde vårt land, så dock var bekant. Tavastlands sigill [2], som förekommer under en handling från 1326, visar en bild av den korsfäste med huvudet djupt sänkt mot högra skuldran, knäna starkt böjda åt höger och armarna under kroppens tyngd sträckta i sned riktning och icke som förut långs korsets tvärarmar. Den nya typen är här till alla delar genomförd.

Några krucifix i Kumlinge, Finström, Tenala och Pernå tillhöra ett slags övergångstyp, där alla detaljer från den gotiska typen återfinnas, men den allmänna uppfattningen ännu närmar sig den äldre stilens. De ha dock ej sådana romanska ornamentala detaljer som bilderna i Saltvik och Sund. Gemensamt

[1] På denna parallellism har prof. J. J. Tikkanen gjort mig uppmärksam. Jfr f. ö., utom Kraus, a. a., Zimmermann: Giotto, p. 177 o. f. och Thode: Franz v. Assisi, p. 144 o. f.

[2] Hausen: Medeltidssigill n. 289.

för dem alla är det långa, nästan till knäna räckande klädet kring Frälsarens länder, samt den lugna hållningen. Benen äro åtskilda (Kumlinge, Finström) och endast fötterna äro lagda över varandra, armarna horisontalt utsträckta. Blodet ur Kristi sår hänger i levrade klasar. I Kumlinge är Frälsarens huvud ännu upprätt, i de övriga bilderna har det sjunkit ned mot högra axeln, men i dem alla är uttrycket lugnt och lidelsefritt. Ögonen äro slutna. De tre krucifixen äro stora, c. 2 à 3 m höga triumfkors.

Fullt utbildad påträffas den lidande typen i några stora kors, vilka nu förvaras i Åbo Stads Historiska Museum och härstamma dels från domkyrkan i Åbo dels från okända kyrkor sannolikt i den närmaste landsbygden. Hit hör ock ett par krucifix, nu förvarade i Historiska Museet i Helsingfors, samt vidare ett krucifix i Vånå, ett par i Lemo och några andra (alla i Tavastland eller Egentliga Finland). Här sjunker kroppen ihop i dödsminuten, armarne äro snett sträckta under dess tyngd, och huvudet sjunker ned mot högra axeln. Anletsdragen äro förvridna och fårade av lidandet, ögonen slutna, och musklerna kring munnen markerade, men slappa. Bröstkorgen framträder tydligt, och livet är liksom sammandraget av kramp. Blodet hänger i levrade klasar från såren. Klädet kring Kristi länder har åtdragits och vecken äro strama. Gemensamma drag hos alla dessa krucifix, det långsträckta ansiktet, den trånga och smala pannan, betonandet av musklerna kring munnen, synas häntyda på att de äro alster av en enda konstnär, sannolikt verksam inom landet. De påminna dock ej om de Maria- och konungabilder vi redan lärt känna. Ett slutgiltigt omdöme om deras ursprung måste också anstå, tills svenska arbeten i stor omfattning blivit bekantgjorda genom avbildningar.

Olikt de nämnda är ett stort krucifix i S. Marie kyrka. Huvudet är litet, håret utmodellerat medels djupa tvärinskärningar samt vecken å det nästan till knäna gående skynket ordnade i ett nästan flackt plan. Korset utgöres här av en rund, grönmålad trästam med avskurna kvistar; där det bevarats å de övriga krucifixen, visar det den vanliga formen med evangelisternas symboler å tavlor i ändarne. Ett par av dem (Kumlinge, Tenala) ha bladknoppar å korset.

Ett par krucifix av mera konstnärligt arbete finnas i Hat-

tula och Virmo, det senare litet, c. 0,50 m högt. Ansiktet är här mjukare skuret, draperierna rikare, kroppen hänger synnerligen tungt ned.

Gentemot den ytterligt kärva uppfattningen i dessa troligen inom landet utarbetade krucifix på fasta landet, göra sig några åländska gällande genom den mjuka och detaljerade behandlingen, varigenom de påminna om de åländska madonnabilderna. I Lemland och Jomala finnas tvenne dylika. I Lemlandsbilden är uttrycket i Kristi anlete föga forcerat och nästan leende, i Jomalakrucifixet lugnt. Den senare bilden utmärker sig genom en särdeles vacker och mjuk drapering, med små sirliga, naturligt fallande veck.

En närmare tidsbestämning för alla dessa krucifix är icke möjlig. Under 1400-talet framträder en lugnare typ, vilken också hos oss är talrikt företrädd. Ingenting talar dock emot, att 1300-tals krucifixen ungefär vore samtida med övriga bilder från denna period, eller till övervägande del från förra hälften av århundradet.

Sammanfattning.

I avseende å utbredningen av den kyrkliga konsten visar sig under 1300-talet ingen väsentlig förändring av förhållandet under den föregående tiden. Det är även nu i de gamla kulturområdena kring Åbo och de sydtavastländska sjöarne konstverken påträffas. Ett livligare konstintresse synes ha vaknat här. Många kyrkor (Bjernå, Nousis, Vemo, Urdiala m. fl.) erhöllo under denna tid en god del av de helgonbilder, varmed de varit smyckade. Samma iakttagelse kunna vi göra på Åland; de många ståtliga bilderna från gotisk tid i de åländska kyrkorna utgöra en väsentlig del av de konstminnen, som bevarats i landskapet, och först de från slutet av medeltiden härrörande altarskåpen vittna senare om ett lika betydande intresse för konsten. Åland, som förr räknats till Uppsala stift, förenades först vid denna tid med Åbo stift, troligen under biskop Ragvald II (1309—21)[1], och konsten där står nära den svenska, men har föga gemensamt med den finska.

[1] Schybergson: Finlands historia I p. 65.

Det nämndes redan, att ingenting tyder på ett närmare samband mellan vår konst och den nordtyska under 1300-talet. De nordtyska städernas handel på vårt land var visserligen redan då av betydelse [1], och de torde ha överflyglat Visby så mycket mer, som de politiska förhållandena tidtals gynnade dem. Under striderna mellan Birger och hans bröder tillhörde nämligen Gottland konungen, medan Finland innehades av hertig Valdemar, som gynnade tyskarne [2]. Men den nordtyska konsten synes vid denna tid ha varit av mindre betydelse. Den konstriktning, som så kraftigt utvecklade sig i Köln och länderna kring nedre Rhein har icke i Nordtysklands träsnideri efterlämnat många spår av en självständig verksamhet. I Sverige däremot kan man, åtminstone i någon mån, följa den nya stilens framträdande, och en betydande inhemsk konstskola kan fortsättningsvis påvisas på Gottland. Dess alster äro främst några stora triumfkors och altarbilder av säregen form samt en mängd fristående helgonbilder, madonnor, konungar och apostlar. I dem ha vi väl att söka de närmaste förebilderna för flertalet finska arbeten från århundradets förra hälft.

Men även om denna konst först nådde oss över Gottland, så är det dock tydligt, att den här hemma utövades i någon mån självständigt. På fasta landet låta sig konstverken sammanställas till slutna grupper, vilkas lokala begränsning gör det otvivelaktigt att de äro alster av en inhemsk konstskola. Hit höra de äldsta konungabilderna, apostlabilderna samt isynnerhet gruppen av stående madonnor. På Åland äro dessa grupper alls ej företrädda, och intet utvisar här ett självständigt konstliv. Endast den något vekare karakteren och det omsorgsfulla, mjuka utförandet äro gemensamma för de åländska bilderna.

Tiden för utarbetandet av dessa konstverk kan, såsom sigillen visa, räknas från början av 1300-talet. De äldsta äro konungabilderna i Kalvola, Sääksmäki och Padasjoki, madonnabilderna i Lemland, Eckerö och Bjernå, biskopen i Vemo, krucifixen i Finström, Kumlinge och Tenala. Från mitten av århundradet, 1325—1360, äro de inhemska stående madonnorna, många ko-

[1] Ruuth: Suomi ja Hansa.

[2] Hildebrand: Sveriges III. Historia II p. 173.

nunga- och apostlabilder, samt ett par åländska madonnor, och troligen flertalet av de krucifix som nämnts. Mera enstaka förekomma konstverken under perioden 1360—1400.

Den bild av konstens utveckling och ställning i vårt land vi sålunda fått överensstämmer i allt väsentligt med vad vi för övrigt känna om förhållandena under 1300-talet. De ständiga striderna mellan rikets store gjorde ej intresset för konsten mindre. På detta område mottaga vi tvärtom överallt i det svenska riket blidare intryck [1]. Vid medlet av århundradet möter oss bilden av biskop Hemming (1338—66), som icke blott intog en framstående plats i Finlands politiska och kyrkliga historia, utan även vårdade sig om kyrkornas yttre och om en praktfull gudstjänst. Det var han, som för Åbo domkyrka anskaffade stav och mitra, och man kan förutsätta, att hans framstående förbindelser med utlandet — han var god vän med S. Brigitta — föranledde honom att även i övrigt främja särskilt domkyrkans prydande med konstverk. Av de härligheter, som smyckade landets katedralkyrka, har dock så gott som intet bevarats till våra dagar. Endast de många madonna- och apostlabilderna kunde tala om ett anspråkslöst intresse hos biskopen också för de närmaste landskyrkorna [2].

Under Hemmings tid påträffa vi även ett par av de få konstnärsnamn vår medeltida konsthistoria har att uppvisa, nämligen Conradus pictor, Kort molare, som han kallas på svenska, vilken var borgare i Åbo och under åren 1336—1355 flere gånger nämnes som faste och testamentsvittne [3], samt Laurentius Conradi pictor, omnämnd som faste 1336 [4].

Under en av Hemmings efterträdare, Johannes Westfal (1370—84), utfördes omfattande tillbyggnader till Åbo domkyrka [5]. Men dessa arbeten synas ha varit tämligen enastående under 1300-talets senare del, då två händelser blevo av stort inflytande även på konstens öden i vårt land, nämligen digerdöden, som

[1] Hildebrand: Sveriges Ill. Historia II p. 195, 196.

[2] Under Hemmings företrädare, Bengt (1321—38), voro landskyrkorna „omsorgsfullt uppförda och behörigen prydda", varemot Åbo domkyrka synes ha varit vanvårdad. Porthan: Opera sel. I p. 182 not och 200.

[3] Svartb. p. 53, 82 m. fl.

[4] Svartb. p. 52.

[5] Aspelin m. fl.: Betänkande ang. Åbo domkyrka p. 3.

nådde Finland 1351, och Visbys fall 1361. Digerdöden anställde så fruktansvärda härjningar bland befolkningen och åstadkom sådana genomgripande förändringar i de sociala och även i de kulturella förhållandena, en sådan avmattning i verksamheten på alla områden, att också konsten under den närmast följande tiden åtminstone kvantitativt gjorde baksteg [1]. Vi äro väl i stånd att iakttaga detta i vårt land, där konstverken i allmänhet kunna hänföras till förra delen av århundradet och hela riktningen senare liksom långsamt dör ut. Visbys fall var också av betydelse, ty denna händelse gjorde slut på den gottländska konstens inflytande. Det var på Gottland, som konsten i norden nått sin högsta fulländning, och även om en efterblomstring under senare hälften av 1300-talet kan skönjas t. ex. i de vackra altartavlorna, så kunde denna konst icke mera utöva sin inverkan på alla de länder, dit den stolta Hansastadens flottor förut ställt sin väg. Det nordtyska inflytandet började efter Visbys fall göra sig gällande.

I konstnärligt hänseende har redan det väsentliga framhållits, att våra konstverk endast äro manierade och obetydande efterbildningar av den gotiska konstens alster i utlandet, där konsten därtill under denna tid genomlevde en period av tillbakagång. Det vore dock oriktigt att förneka, att konsten gjorde vinningar på några områden, och att de kommo till synes även hos oss. Med alla sina brister, säger Bode [2], har denna epok sin betydelse, som ej bör underskattas, isynnerhet som förberedelse till konstens blomstring i 15. århundradet. Den ligger i främsta rummet i den visserligen ofta ända till karrikatyr stegrade betoningen av det inre livet, känslan, medan de plastiska bilderna från den föregående epoken icke kunna frånkännas ett visst tomt och kallt uttryck i all sin storhet och skönhet. Man hade upptäckt

[1] Att konsten även kvalitativt gick nedåt har Hildebrand (Ant. Tidskr. II p. 353) påpekat: „Inemot 1350 utförde man sigiller, som med skäl må räknas som det yppersta i sitt slag. Efter den angivna tidpunkten inträder ett omisskännligt förfall i denna konstgren, och det är på grund därav, som jag ansett mig kunna föreslå för den första perioden av vår medeltids målarekonst samma slutpunkt.“ — I fråga om detta uttalande angående perioderna i den svenska konsthistorien må anmärkas, att en period väl bör omfatta även förfallet, så länge icke en ny periods anda med kraft gör sig gällande. Detta inträffade i Sverige långt efter 1350, under 1400-talet.

[2] Bode: Deutsche Plastik p. 75.

värdet av mimiken, om man ock ännu tämligen styvt återgav densamma.

I våra konstverk framträder detta icke så mycket, allra minst i konungabilderna, mera i madonnorna, bland vilka vi mot slutet av århundradet finna arbeten, som höra till de mest tilltalande från vår medeltid (Lemland, Jomala), samt i.krucifixen med deras lidande uttryck. Men man kan skönja ett framsteg i ett fullständigare utmodellerande av ansiktets former, som ej mera troget följa träblockets ytor åt. Det högtidliga, allvarliga uttrycket i konungabildernas manligt sköna ansikten ställer dem trots all deras stelhet vida över de oformliga bilderna i Urdiala och Kumlinge, ja även över arbetena från den nu behandlade periodens början, där måleriet synes haft till uppgift att framhålla det som skulpturen lämnade ogjort. Förhållandet är ungefär detsamma med draperierna; trots det schematiska och stela i dem finna vi här ett framsteg: konstnären skar djupare in med kniv och mäjsel, vecken och framförallt kroppsdelarna, armar och ben, lösgjorde sig från de flata ytorna, som voro egendomliga för den romanska stilens bilder. Det låg häri en början till utvecklingen av en verkligen statuarisk stil i skulpturen. Detta uppslag fullföljdes ej av nästa epok, men i övrigt blev veckbehandlingen, sådan den under 1300-talet utbildade sig, bestående långt in på följande århundrade.

I ikonografiskt avseende skedde egentligen inga förändringar. Liksom förut äro Kristus- och Mariabilderna övervägande; därjämte förekomma apostlabilder, också de brukliga tidigare, ehuru knappast som självständiga konstverk, samt konungabilder. S. Olof är nästan det enda nordiska helgonet, som tillsvidare avbildas [1], men också S. Erik finnes. Den enstaka biskopsbilden däremot kan ej anses vara S. Henrik, som nästan alltid avbildades skägglös.

[1] Då detta lägges i prässen, erfar jag om en handling från c. 1340, där kyrkoherden i Kyrkslätt jämte sockenbor klagar hos rådet i Reval om den oreda borgaren från nämnda stad Johannes Clippiator tillställt. Han hade på eget bevåg uppställt en Olofsbild i kyrkan och ville återtaga den, vilket man förvägrade honom, enär han var skyldig kyrkan pengar. Hausen: Finlands medeltidsurkunder p. 179—180 (under tryck).

III. Gotik och realism. 1400—1460.

Realismens framträdande.

Då de politiska och sociala förhållandena i norden blevo gynnsamma för en ny uppblomstring av konsten, voro de inre betingelserna för denna väsentligen förändrade. Två egenskaper isynnerhet utmärkte den gotiska bildkonsten, måleriet likaväl som skulpturen. Den ena var dess i stort sett ornamentala karakter, som yppade sig t. ex. i bildernas strängt stiliserade skönhet och framförallt i symmetrin i anordningen och förkärleken för rytmiskt verkande upprepningar och motsatser; det var arkitekturens herravälde som här kom till synes. Den andra var den fördjupade och känsliga uttrycksfullheten och sirligheten hos gestalterna, vilket gjorde denna konst till en trogen tolk av riddaretidens anda. Inom dessa trånga gränser stannade utvecklingen under 1300-talet, ehuru skulpturen i detalj vann en mera plastisk verkan i motsats mot den tidigare bundenheten vid ytor och block, och ehuru framställningen av själslivet stundom nådde en hög grad av ädelhet och känsla.

Ett alldeles nytt element träffa vi i den konst, som frisk och kraftig träder oss till mötes under förra hälften av 1400-talet. Man kan i korthet karakterisera förändringen så, att måleriet blev den förnämsta konstarten, vilken tryckte sin prägel även på skulpturen, och att konsten blev borgerlig och realistisk i motsats mot den tidigare ridderliga och idealistiska riktningen. Det var renässansen, som nu framträdde i norden samtidigt med den italienska konstens blomstring i början av 1400-talet. Bildkonsten begynte frigöra sig från de formalistiska och arkitektoniska skrankor, den föregående tiden lagt på densamma, och återgick direkte till naturen. Man måste, för att göra tidens konstnärliga strävanden rättvisa, fasthålla vid denna synpunkt, som strider emot det all-

männa bruket att räkna renässansen i norden först från ungefär samma tid som reformationen. Visserligen få vi härvid, såsom det skall visas, akta oss för att använda *ordet* renässans om vår 1400-tals konst.

Icke upptagandet av antikens former, såsom det skedde under 1500-talet (främst i arkitekturen), innebär konstens pånyttfödelse, och icke heller inflytandet av den italienska konsten på den nordiska. Denna var fullt självständig och uppvisade redan tidigt sådana konstnärer som Wilhelm von Köln (c. 1380[1]), Claus Sluter († 1406[2]) och bröderna van Eyck, Hubert († 1426) och Jan († 1440), samt i nordost Meister Francke (c. 1425). Samfärdseln och utbytet mellan olika länder voro redan under medeltiden så betydande, att motiv och metoder från Italien kunde nå upp till norden, men detta förringar ej de nordiska konstnärernas självständiga betydelse. Också den italienska konsten synes å sin sida ha mottagit impulser av dem[3]. En stor del av det, som vi hittills inom

---

[1] Om Wilhelm von Köln sade en av hans samtida: „he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet". Naturen var hans läromästare. Aldenhoven: Köln. Maler p. 61. Uttalandet är av intresse såsom belysande samtidens uppfattning; för eftervärlden framstår Meister Wilhelm i stort sett såsom ännu hörande till gotiken. Om Meister Wilhelm som kollektivbenämning se Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1904 p. xix.

[2] Kleinclausz: Claus Sluter p. 53.

[3] Ghiberti (1378—1455) talar om en utmärkt bildhuggare från Köln (Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1902 p. 10). Uppgifterna om nordiska konstverk, som beställts till Italien, äro talrika och förekomma redan under förra hälften av 1400-talet. 1433 gjordes i Brabant ett altarskåp för kyrkan San Francesco i Ferrara (Destrée: Sculpt. brab. t. VIII p. 98). Omkring 1460—70 beställde Claude de Villa i Piemont ett altarskåp från Bryssel, och något senare en nu i Köln förvarad triptyk (Destrée: a. a. t. XIII p. 287—291). En tavla, framställande nattvarden, av Dirk Bouts, fanns i S. Agata i Urbino, varifrån den fördes till Peterskyrkan i Löwen (Kraus: Christl. Kunst II. 1 p. 300; jfr dock Philippi: Die Kunst des 15. u. 16 Jahrh. p. 52). Hugo van der Goes utförde för S. Maria Nuova i Florens ett altarverk. I Urbino verkade 1468—74 Justus van Gent (Philippi: a. a. p. 60—61), och även Rogier van der Weyden gjorde 1449—50 en resa till Italien. För Italien var också Hans Memlings bekanta, år 1473 utförda altarskåp i Mariakyrkan i Danzig avsett (Kaemmerer: Memling p. 50—52). De talrika nederländska konstverk, vilka funnos på Sicilien och i Syditalien, väckte hos Antonello da Messina tanken på att uppsöka de nederländska målarna och tillägna sig deras oljefärgsteknik (Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 380). Jfr ock Romdahl: Nederländska landskapsmotiv. — Om italienskt inflytande i norden

den nordiska bildkonsten betecknat som gotik, bör anses som en pendantföreteelse till den tidigare italienska renässansen.

Orsakerna till denna realism lågo långt tillbaka i tiden, och visserligen kunna vi först spåra dem i Italien. Det var återigen franciskanernas mäktiga inflytande på medeltidens hela kulturliv, som här gjorde sig gällande, liksom det tidigare befruktat Giottos konst. Den kristna tron och alla dess yttringar, däribland också konsten, trädde i innerligare beröring med människorna. Framförallt torde Bonaventuras († 1274) påverkan ha varit av betydelse för konsten under en något längre framskriden period. I sin Contemplatio vitae Christi inblåser han en ny anda i evangelisternas berättelser om de heliga personerna och händelserna, vilka hos honom framstå mera levande och påtagliga. Han älskar att smycka ut evangelierna med små tillägg och detaljer, och isynnerhet Marias historia formar sig under hans penna till en rad alldeles nya scener. Det var först mysterierna, de medeltida skådespelen med religiösa ämnen, som rönte inflytande av Bonaventura, och de i sin tur, väldiga tavlor som de voro och därtill påtaglig verklighet, påverkade i hög grad konsten[2]. Deras popularitet växte starkt i slutet av 1300- och början av 1400-talet.

Men i främsta rummet bidrog samhällets sociala omdaning till förändringen. Dramerna, som ursprungligen agerats av präster som delar av gudstjänsten, flyttades ut ur kyrkorna och blevo verkliga folkskådespel. Och konstens gynnare voro icke mera desamma, sedan riddareväsendet blommat ut. Furstar och riddare

---

vittna t. ex. bröderna Limburgs, de bekanta miniatyristerna vid hertigens av Berri († 1416) hov, bilder; en av dem är en kopia av en tavla av Taddeo Gaddi (Dimier: Peinture française etc. Les Arts n. 37 p. 32).

[1] Matthaei: Holzplastik p. 23. Jfr Schmarsow: Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Det är här icke blott fråga om ett nytt namn och en omvärdering (redan Bode: Deutsche Plastik p. 108 uttalar sig i denna riktning, men först rörande tiden efter 1450), utan om upptäckter av stort intresse för konsthistorien. Se Matthaeis beskrivning av altarskåpet i Neukirchen (Holzplastik p. 79—89); Lichtwarck: Meister Francke; samt för den franska konsten Bouchot: Les primitifs français och talrika uppsatser av olika författare i de senaste årgångarne av Gazette des beaux-arts och Les Arts.

[2] Måle: Le renouvellement de l'art p. 96. Jfr Springer: Ikonographische Studien p. 125 o. f.

vårdade sig ej längre ensamma om den[1]. Den omhuldades även av borgarene, vilkas makt nu var i stigande. Men borgaren förstod icke de allmänt ideala former, i vilka medeltidens religiösa ideer hittills funnit sitt uttryck. De måste bringas honom mänskligt nära, han fordrade en handgriplig framställning till och med av det gudomliga. Andra omständigheter gynnade den realism, som sålunda framträdde redan i den religiösa konsten.

I Nederländerna[2] funnos redan tidigt större betingelser, än annorstädes i norden, till utvecklingen av konsten i en ny, realistisk riktning. Här framförallt blomstrade det borgerliga elementet i samhället. Nederländerna voro vid medeltidens slut bland världens mest välmående trakter, med en storartad industri och handel samt beröring med många främmande länder och folk, vilket allt öppnade ögat för det karakteristiska och uppfriskade sinnet genom det omväxlande och praktfulla yttre livet. Senare hälften av 14. århundradet blev en glansperiod för skulpturen i dessa näjder. »Efterbildning av naturen är regel överallt, och ingen tänker på att undandraga sig den. Strävandet efter skönhet i linjerna, efter ett vackert arrangemang av draperierna, och omsorgen om de enskilda gestalterna sysselsätta icke mera konstnären så mycket. Isynnerhet den monumentala skulpturen förlorar nu detta uttryck av naiv värme och ljuvt majestät, som giver en så tilltalande prägel åt den föregående tidens konstverk. I stället blir kompositionen livligare och rikare; konstnären avbildar realistiskt sin tid och giver, då han framställer religiösa ämnen, scener ur det liv som dagligen rör sig omkring honom»[3].

Det var i själva verket inom skulpturen som denna evolution begynte. Här rörde man sig redan under gotiken friare än i det samtida måleriet, vars utveckling länge tillbakahölls av ar-

---

[1] I Tyskland voro furstarne och riddarene likgiltiga för konsten (Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 393). Ett annat var förhållandet i Frankrike och isynnerhet i Burgund, samt i Italien, där dock republikerna, Florens, Siena, Pisa, Venedig, erbjödo den fruktbaraste jordmånen för konsten.

[2] Den blomstrande konsten vid det burgundiska hovet uppbars. till stor del av nederländare: bröderna Limburg (Dimier: Peinture française p. 30—32), Claus Sluter (Kleinclausz: Claus Sluter p. 37), Jan van Eyck.

[3] Destrée: Sculpt. brabançonnc t. VIII p. 91.

kitekturens tvång [1]. I överensstämmelse med sin dekorativa uppgift rörde sig måleriet blott på ett plan, kunde icke återgiva förkortningar och därmed uttrycka vilken rörelse som hälst, vartill skulpturen utan vidare var i stånd. Realismen vann dock även inom måleriet småningom insteg på ett område, som icke var beroende av arkitekturen, nämligen inom bokmåleriet. I Frankrike fanns i början av 1300-talet en blomstrande illuministkonst [2]. Utgående från den vunna fulländningen i teknik nådde bokmåleriet under senare hälften av 1300-talet en mera naturlig modellering av gestalter och ting. Bilden fick utseende av rum, och djupdimensionen gjorde sig gällande i figurerna; måleriet kunde nu tävla med skulpturen. Samtidigt sökte illuministerna i sina idealgestalter efterbilda naturens mångfald. Det var dessa principer, framställningen av rummet samt realismen i detaljer, som de nederländske målarene upptogo också i tavlemåleriet, där det noggranna, ofta petiga återgivandet av verkligheten nu förenade sig med en känsla, som genomträngde deras arbeten med den finaste poesi. Måleriet, som närmast ägnade sig för denna realism med dess förening av stämning, blev nu den förhärskande konstarten.

Av detta blomstrande måleri rönte bildhuggarkonsten ett avgörande inflytande. Skulpturen gick i regeln tillbaka till högreliefen, som därtill genom färgläggning ytterligare fick karakteren av en målad tavla och även eftersträvade perspektiviskt djup. Figurerna i en handling stå icke mera såsom förut var för sig, utan de äro ordnade i flere plan, så att deras ytterlinjer skära varandra och reliefen bildar en sammanhängande massa, där även rummet gör sig gällande i åskådarens medvetande.

I viss mån kan en dylik utveckling följas i den italienska konsten. Quattrocentoskulpturen hade, med sin förkärlek för reliefer och silhuettverkan hos de fristående bilderna, en avgjort målerisk prägel, och inom måleriet fanns en illustrativ, på återgivandet av samtidens rörliga, praktfulla liv koncentrerad riktning, som motsvarade den nederländska realismen. Men tyngdpunkten av utvecklingen låg dock på ett annat område,

[1] Detta gäller framförallt glasmåleriet, vilket främst uppbar det monumentala måleriet under gotiken. Det var naturligtvis i hög grad beroende av arkitekturen, nämligen av fönstrens form.

[2] Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 122 m. fl.

och där träffa vi den italienska konstens store mästare, Giotto, Masaccio, Rafael och hans samtida. Denna konst, som växte upp bland den antika världens minnen, och vars utövare hade bättre tillfälle än de nordiska konstnärerna att studera människokroppen, blev mera skulptural. Bildhuggaren Donatello var den mest betydande konstnären under förra hälften av 1400-talet. Även måleriet bar i mycket en plastisk karakter. Man erinre sig den fasta teckningen och den säkra anatomin i dess alster, Mantegnas skulpturalt tänkta verk, Rafael, som tecknade sina gestalter nakna och satte kläderna på, Michelangelo, som anbragte människokroppar t. o. m. som bakgrund, miljö, i sina tavlor [2] och alldeles saknade sinne för det måleriska rum- och luftperspektivet. Det låg någonting liksom uttänkt, inifrån uppbyggt, i denna konst — som ju också delvis fotade i vetenskapen, anatomin, perspektivgeometrin o. s. v. — och den gav likt den grekiska skulpturen det väsentliga i föremålen, var mera storstilad och fick en mer monumental hållning än konsten i norden. Den blev ett uttryck för det sydländska folklynnet, som var mera anlagt för statslivet än det germanska med dess större intresse för privatlivet, för det intima.

Den italienska konsten nådde höjden av sin utveckling redan i början av 1500-talet; den nordiska konsten först under 1600-talet, i det holländska måleriet. Italienarne bröto tidigt och avgjort med sin konstnärliga förtid, ehuru en efterklang av den gotiska eller rättare sagt byzantiniserande stilen fanns i den sienesiska konsten och i Florens ännu hos Lorenzo Monaco och Fra Angelico i början av 1400-talet [3]. I norden levde den gotiska traditionen längre, i själva verket till medeltidens slut. Huru mycket vi än få räkna med realismen — den låg i luften överallt — så tryckte den dock icke ensam sin prägel på konsten. Häri ligger den principiella olikheten med den italienska konsten och orsaken till att vi ej kunna kalla nordens 1400-tals konst till renässans i egentlig mening [4]. Gotiken fanns ännu kvar, ja den

[1] Knackfuss: a. a. p. 298—299, 331.

[2] Helig familj i Galleria degli Uffizi i Florens. Jfr också Yttersta domen i Sixtinska kapellet.

[3] Tikkanen: Italian taide p. 447. Jfr Sirén: Giotto p. 4—7.

[4] Jfr Philippi: Die Kunst des 15. u. 16. Jahrh. p. 2. Att använda ordet renässans om den nordiska konsten måste medföra oklarhet.

var livskraftig. Dess förkärlek för det höviska livet med dess sirliga rörelser och mjuka former möter oss fortsättningsvis, liksom det starka betonandet av känslolivet, och i konsten utvecklar sig till och med en särskild romantisk riktning, som länge består vid sidan av den mer realistiska. Den bjuder, liksom t. ex. den religiöst-romantiska konsten långt senare, i början av 1800-talet (Cornelius och Overbeck i Tyskland, Ingres och Flandrin i Frankrike), på sköna, rikt klädda gestalter i mjukt veckade kläder, harmoniska färgsammanställningar, blommor och blad, en schematisk motsättning i karaktersskildringen mellan det ljuva och goda samt det råa och onda, o. s. v. Det var isynnerhet den kölnska konsten (ännu Stephan Lochner, † 1451), som företrädde denna riktning och genom sitt inflytande gjorde den gällande även i länderna i nordost.

Också i Nederländerna gick förändringen emellertid långsamt [1]. Den flandriska realismen visade sig tidigast, efter omkring 1375, i gravvårdarne och i bilderna av donatorer, medan helgonen förblevo gotiska. Där man hade förebilder, härskade gotiken, där dylika saknades, isynnerhet i gruppbilder, gjorde sig realismen gällande [2]. En likadan dualism, också hos bilder hörande till samma konstverk, finna vi överallt, och den gör sig så mycket mer gällande, som de olika bilderna ständigt förekomma sida vid sida.

Händelsebilderna äro starkast påverkade av realismen. I ringare grad är det fallet med representationsbilderna [3]. Också de äro nu, inom den som sagt av måleriet avhängiga skulpturen, i regeln reliefbilder, men de ha bevarat en mängd plastiska motiv, vilka oftast på ett oformligt sätt, men någon gång även med förståelse för reliefens lagar, reducerats från rundbild till relief. Bilderna äro liksom med tvång hoptryckta. Så faller t. ex. dräkten kring underkroppen på de sittande gestalterna ofta i rika,

---

[1] Kleinclausz: Claus Sluter p. 104 o. f.

[2] Koechlin: La sculpture belge p. 392—396.

[3] Det är Goldschmidt (Lübecker Malerei), som fäst uppmärksamheten vid den väsentliga skillnaden mellan dessa slag av bilder och vid nödvändigheten att vid en stilkritik, som åsyftar datering av konstverken, jämföra endast bilder av samma slag med varandra. Jfr Springer: Ikonographische Studien p. 127: historiska och symboliska bilder.

men onaturliga och föga utmodellerade veck, och på de stående samlar den sig längs sidorna i överdrivet mäktiga, sirligt anordnade draperier. Gestalternas hållning är tvungen, och de kunna sitta så gott som en face, med knäna vända åt sidan. I allmänhet betonas bredden i motsats till den gotiska slankheten, och figurerna förefalla nog korta. Detta »borgerliga» drag visar ett ogynnsamt inflytande av den nya stilen på bilder, vilka ännu i huvudsak följa den konstnärliga traditionen från gotiken. I händelsebilderna var denna tradition svag, om man undantager draperierna, på vilka gotiken nedlagt så stor omsorg, och vilka länge blevo oförändrade.

I denna skillnad mellan de realistiska händelsebilderna och de ännu till gotiken hörande representationsbilderna uttalar sig den långa kampen mellan gotik och renässans i den nordiska — nordtyska och skandinaviska — konsten tydligare än i anordningens, uttryckets och utarbetandets småningom skeende förändring både på det ena och det andra området. Det är endast i ofullständig återspegling vi i vår fattiga konst kunna följa med realismens evolution.

Altarskåpens utveckling.

Hand i hand med måleriets tilltagande betydelse gick den förändring av altarets utsmyckning, vilken i början av 1400-talet lät altarskåpet framträda i dess mest typiska form. Denna förändring var å ena sidan ett resultat av den nya rörelsen, och gav å andra sidan åt densamma rikt tillfälle till utveckling, i det den lämnade åt konstnärerna uppgiften att smycka plana ytor.

Det kristna altaret hade som bekant en dubbel betydelse. Här förrättades mässan, gudstjänstens viktigaste del. Altaret var därför den förnämsta platsen i kyrkan och smyckades på flere sätt. Det behängdes med dyrbara vävnader eller betäcktes med

---

[1] Aspelin: Siipialttarit. Münzenberger: Mittelalterliche Altäre. Viollet-le-Duc: Architecture, art. Autel m. fl. Hildebrand: Sveriges Medeltid III p. 253 o. f. och 607 o. f. Ett föredrag, som d:r Yrjö Hirn höll våren 1906 i Helsingfors, och där altarets utveckling berördes, har jag haft tillfälle att genomläsa i manuskript. — Det kan naturligtvis icke här komma i fråga att behandla denna svårlösta och ännu olösta fråga annat än i största korthet, varvid jag sökt framhålla särskilt de moment, som äro av betydelse för den nordiska konsten eller kunna få en ny belysning av i norden bevarade konstverk.

plåtar av metall, och dessa antependia eller antemensalia — de kallades även frontalia, då de täckte framsidan av altaret — voro prydda med figurliga framställningar eller ornament. Över altaret höjde sig på kolonner en överbyggnad, ciborium, från vars ovandel eller baldakin vävnader hängde ned och under mässoffret skylde altaret för menighetens blickar[1]. Dessa förhängen kunde dragas åt sidan. Senare, samtidigt med det altaret undergick andra förändringar, ersattes ciboriet av en enkel pell eller baldakin[2], och förhängena kommo ur bruk. Ytterligare hörde till altarets prydnader relikskrinen, reliquiaria. I dessa skrin markerades den andra funktionen, som tillkom altaret.

Under den första kristna tiden anlades altaret, kring vilket de trogne samlade sig till gemensamma »kärleksmåltider» till minne av Kristi försoningsdöd, i regeln vid martyrernas gravar. Man begynte därför anse det som en minnesvård över dem. Under medeltidens senare skede frångick man visserligen bruket att endast över dylika gravar bygga kyrkor, ty härtill fanns det ej tillräckligt många martyrer. Men den gamla uppfattningen blev ej väsentligen förändrad. Från martyrgravarna hämtades reliker, vilka insattes i altaret eller ovan (rättare: bakom) detsamma i särskilda förvaringsrum, reliquiaria. Det är utvecklingen av dem, som efterhand förändrar altarets gestalt. Dels framställde man i ständigt ny formulering den fordran, att relikviarierna skulle vara förenade med kyrkans allra heligaste, dels fingo de ej göra intrång på altarets funktion som plats för mässan.

I början voro relikskrinen helt små och ställdes fram endast vid vissa tillfällen. Men då relikdyrkan efter korstågen i hög grad ökades, blevo de större, och man begynte låta dem ständigt

[1] I Italien ha bevarats rätt många ciboriealtaren från äldre tid, t. ex. Eleucadius-altaret i Sant' Apollinare in Classe vid Ravenna, ett longobardiskt arbete från början av 800-talet. Knackfuss: Kunstgeschichte I p. 395—396. Senare användes för döljande av mässoffret också förhängen, fästa mellan fyra upprättstående stolpar, utan baldakin. Se Viollet-le-Ducs avbildningar efter äldre konstverk. Namnet mässa uppkom av orden missa est, vilka under den ungkristna tiden användes, när gudstjänstens allra heligaste del skulle begynna och de, som ännu ej voro upptagna i den kristna församlingen, måste avlägsna sig. Se Hildebrands redogörelse för mässan: Sveriges medeltid III p. 759 o. f.

[2] Jfr biskop Hemmings statuter av år 1352: Tertius quod in Ecclesiis testitudinatis pannus unus seu vestis inter altare et testudinem superius extendatur, propter immunditias removendas. Porthan: Opera sel. I p. 248.

stå kvar vid altaret, dels emedan deras tyngd gjorde flyttningar besvärliga, dels för att alltid hava martyrernas viloställe för ögonen. De fingo i västerlandet vanligen formen av sarkofager, ofta med spetsigt tak, så att de liknade kyrkor, på en gång erinrande om skrinens betydelse av gravställen och givande tillfälle att i den ståtliga arkitektoniska uppbyggnaden utveckla den slösande prakt, som medeltiden älskade att använda vid prydandet av kyrkorna [1]. Andra relikviarier avbildade de föremål, som inneslötos i dem, armar, huvud, byster, helfigurer o. s. v. [2] De uppställdes i nischer eller skåp. Den gotiska konsten gav även åt dessa skåp arkitektoniska former, med höga torn och spiror, gavlar, massverk o. s. v.

Då man ej gärna ville ställa annat på altarbordet än ett krucifix, ett par ljus och evangeliet, fingo relikskrinen plats på eller bakom ett särskilt retabulum, som höjde sig bakom altaret. Medan relikskrinen och sakramentshusen efterhand ersatte de egentliga altarena som förvaringsrum för relikerna och det heliga sakramentet — på några äldre altaren synas ännu öppningar i bordets baksida för inläggandet av dessa saker — övertogo retablerna en annan del av altarets roll. På dem koncentrerades utsmyckningen med vävnader, metallplåtar o. s. v., och altarbordets framsida lämnades utan prydnader. Retablerna kallades också

[1] I Sverige ha bevarats icke få sådana relikskrin. Se Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 629—631. En omfattande tillverkning av dylika skrin ägde rum i länderna kring nedre Rhein och Maas, isynnerhet i slutet av 1100- och början av 1200-talet. Kyrkform har även Björns gravvård i Botkyrka i Södermanland; t. o. m. absiden är avbildad. Hildebrand: a. a. III p. 426.

[2] Jfr Messenius: Scondia illustrata X p. 19: Eximius Finlandiae Antistes S. Henrico argenteam fieri curavit statuam circa MCDXXVII. Även i Juustens Biskopskrönika heter det om Magnus Olai Tavast: Ejus tempore, et eo acooperante, caput et brachia beati Henrici argentea facta sunt. Uttrycket är flertydigt: biskopen kan ha gjort huvud och armar, som liknat Henriks, av silver, eller försilvrat de verkliga, eller intattat dem i silver. Porthan (Opera selecta V p. 434) förmodar att det sista avsågs. Jfr ock a. a. II p. 439. — Hausen: Bidrag III p. 370: från Åbo domkyrka togs av Gustav Vasas män „Ett sancte Henrichs förgylt monstrans; Ett S. Oloffs belette, hwitt" (d. v. s. av oförgyllt silver). Ett liknande byte (S. Lars, S. Mikael, S. Erik) gjordes i Pernå kyrka. Neovius: Kyrkornas inventarier p. 91. — År 1355 testamenterade presbytern Henrik Tempil i Åbo åt S. Görans altare bl. a. „imaginem Sancti Andree apostoli de triginta marcis". Svartb. p. 103. Samma altare hade en S. Göransbild av silver. Svartb. p. 579.

superfrontalia, ett namn som erinrar om frontalierna på framsidan av altaret. Liksom relikskrinen kunde de flyttas och voro tidigare endast vissa dagar utställda [1].

Retablerna och relikviarierna övergingo jämte andra delar av altaret till flygelaltaren. Huru detta skedde kan icke numera noggrant ådagaläggas, enär så få konstverk finnas i behåll, vilka låta oss se denna övergång. Antagligen påverkades den av korstågen. Man ville föra med sig på de långa färderna icke blott reliker, utan också altaren, och de olika delarne av ett dylikt förenades därför på ett praktiskt sätt till ett helt, som man med lätthet kunde flytta. Dylika bäraltaren gjordes helt små; från 11. och 12. århundradena har bevarats en mängd små triptyker av metall, i vilka man kan se början till denna utveckling [2]. Men oberoende härav kan förändringen ha ägt rum också i de större konstverken. Även i fråga om dem sökte man åstadkomma större bekvämlighet, ställa så till, att altaruppsatsen kunde få en efter altarets olika funktion växlande gestalt utan de ständiga flyttningarna o. s. v. Den gotiska stilens framträdande var gynnsamt för denna utveckling. Altaret hade tidigare stått fritt i koret, men flyttades nu till korväggen. Härigenom blev det möjligt att uppföra altaruppsatsen till större höjd, då den ej längre undanskymde biskopsstolen i absidens mitt eller den officierande prästen.

I några enstaka konstverk kunna vi måhända ännu spåra förloppet av denna övergång från relikskrin och retabler samt även ciborier till en senare tids altarskåp, vilka i sig förenade de funktioner, som tillkommit alla dessa olika delar av altaret.

Ett altarskåp i cisterciensernas klosterkyrka i Doberan i Mecklenburg [3] har vertikalt tudelade dörrar, vilkas inre delar äro synnerligen smala. Dessa flyglar tillsluta altarskåpet på tre sidor, liksom på helgonskåpet i Urdiala o. s. v., och de anpassa sig till

[1] Den bekanta s. k. gyllne tavlan i Basel, ett antemensale, som 1019 gjordes på beställning av kejsar Henrik II, hade följande inskrift: Ordinatum est per capitulum, quod aurea tabula in subsequentibus festis ad summum altare et non aliter .... (resten utplånat). Münzenberger: Altäre. Här må erinras om den tavla som 1306 skänktes till Lunds domkyrka: una tabula depicta pro reliquiis in summis festis apponenda. Rydbeck: Kalkmålningar p. 89.

[2] Dessa triptyker ställdes på små, likaledes flyttbara stenskivor. Hildebrand: Sveriges medeltid III. p. 310. Jfr Münzenberger: a. a. I p. 19, 20.

[3] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkmäler III p. 592—597. Münzenberger: a. a. I p. 46. Altaret är från början av 1300-talet.

ett långsträckt spetsigt tak eller en baldakin, som ger altarskåpet när det är slutet likhet med de nämnda kyrkliknande relikskrinen. Altarskåpen ha sålunda uppstått genom att de sistnämnda öppnats på tre sidor. Ett litet hemaltare i domkyrkan i Halberstadt[1] visar en liknande anordning. Baldakinen har formen av ett långsträckt, spetsigt tak, genombrutet i rät vinkel av tre mindre tak, som framtill avslutas av spetsgavlar. Till dessa, samt till de två gavlarna å baldakinens kortsidor, ansluta sig de vertikalt tudelade flyglarne med deras kröning av en hel räcka spetsgavlar. I ett annat litet hemaltare, nu i Nationalmuseum i München[2], äro de tre gavlarne framtill redan utbytta mot en enda långsträckt kilbåge, och det hela skiljer sig föga från de vanliga altarskåpen. Dylika reminiscenser av relikskrinen, med de inre flyglarne avslutade med spetsgavlar eller bågar, de yttre med vanliga kilbågar, finnas ännu i rätt många altarskåp[3]. Utvecklingen gick därhän, att den arkitektoniska uppbyggnaden allt mer förlorade sammanhanget med själva skåpet, det s. k. corpus, och blev ett oorganiskt påsatt ornament, delvis en kröning av gavlar, fialer o. s. v., på ovansidan. I södra Tyskland antog denna kröning synnerligen praktfulla former. I norden träffa vi endast få minnen därav, såsom i fialerna på helgonskåpet i Urdiala från 1300-talet[4]. I stället kröntes altarskåpen av en enkel fris av blomkalkar, liljor l. dyl.

Också ciborierna ha lämnat sitt bidrag till altarskåpets utveckling[5]. Ehuru de egentligen hade avseende på altarets andra

---

[1] Münzenberger: a. a. Heft XVIII Taf. 1. Ett liknande exempel från Ungern: Gazette des beaux-arts 1900. II p. 269.

[2] Münzenberger: a. a. Heft XVIII Taf. 1.

[3] Ett helgonskåp av detta slag är t. ex. pietàbilden med baldakin från Askeby kyrka. Janse: Medeltidsminnen p. 48; avbildningen tyvärr endast rakt framifrån. Ett annat exempel: en pietà i Husby Skederids kyrka. Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 305.

[4] Se p. 59 och 71.

[5] Någon på nyare material grundad utredning av ciboriealtarets historia känner jag icke. Münzenberger, som i sitt stora arbete lovade redogöra för utvecklingen av denna form, dog före arbetets fullbordan. — I fråga om ciborier kan det vara skäl att påminna om, att ordets ursprungliga betydelse, kärl för nattvardsbrödet, bibehöll sig genom hela medeltiden. Relikskrinen kunde väl få en form, som påminte om ciboriernas. Se Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 265—266 och 567—572; jfr ock uttalandet om Olofs- och Eriksikonografin här ovan p. 64; kungarne kunna väl ha burit ciborier i st. f. relikviarier.

funktion, att tjäna som plats för mässoffret, och voro till för att dölja detta, hade de dock även en sepulcral betydelse. Också de påminte genom sin form om martyrgravar. Sarkofager med ciborieöverbyggnad voro helt visst icke ovanliga i den ungkristna konsten, som häri efterbildade romerska gravformer. Långt senare förekommo sådana i den italienska medeltida konsten [1].

Från ciborierna med deras tetraveler, vilka vid behov kunde dölja altaret, hämtades idén till altarskåpens dörrar. Dessa uppträdde just vid den tid, då ciborierna jämte förhängen kommo ur bruk. Bland altarskåpen finna vi former, vilka i hög grad påminna om ciborier. Altarskåpen kunna delas i två grupper: de egentliga altarskåpen av lådform och med flygeldörrarne slutande till tätt över skåpets plana framsida, samt vad jag vill kalla helgonskåpen, med en enda helgonbild på en polygonal plint och under en mot denna svarande polygonal baldakin, samt flygeldörrar, avstängande rummet mellan plint och baldakin. Den sistnämnda formen var, såsom t. ex. helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge visa, äldre än eller åtminstone samtida med den förra [2], och dess ursprung måste förklaras på ett analogt sätt, ty någon grundväsentlig skillnad råder ej mellan de två arterna. Men i helgonskåpen äro reminiscenserna av ciborierna med baldakin och tetraveler tydligare. Baldakinen hör visserligen till varje fristående staty under gotiken, till figurerna i de franska katedralernas konungsgallerier likaväl som till varje enskild av bilderna i ett altarskåp. Men flygeldörrarne å helgonskåpen erinra så mycket starkare om de äldre förhängena, som de (t. ex. å skåpen i Urdiala och Kumlinge, ja även i Vånå) genom sin form upptill noga

[1] T. ex. Antenorgraven från 1283 i Padua (Volkmann: Padua p. 11—12); Rolandino Passegieros († 1296) grav, med pyramidtak, i Bologna utanför koret till S. Francesco (Weber: Bologna p. 33 och 53), samt framförallt gravarne i Verona. G. Biermann: Verona p. 60 anser, att de sistnämnda hade sina förebilder i stadens portalarkitektur. Detta var otvivelaktigt fallet med de äldre, som slöto sig till väggen. Bland de märkliga Scaligergravarne äro de yngre dock fristående. Jfr ock Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 180—181. I Tyskland är Petrus Vischers Sebaldusgrav i Nürnberg ett exempel på sammanställningen av sarkofag och baldakin.

[2] Också de gottländska helgonbilderna, med arkitektonisk bakgrund, från förra hälften av 1300-talet, äro ju tidigare än de långsträckta, tavleliknande altarbilderna i Gottlands kyrkor.

ansluta sig till bågöppningarna å baldakinen, och sålunda äro till huvudsakligen för att dölja bilden under denna eller just för samma ändamål som de ävenledes rörliga tetravelerna. Om samma ursprung tala de kolonner, vilka på en del äldre helgonskåp framtill uppbära baldakinen (t. ex. i Vånå [1]), något som nästan aldrig förekommer å andra statyer med baldakin, men här genast erinrar om ciboriets kolonner.

En viktig länk i denna utvecklingskedja utgör ett ciboriealtare i domkyrkan i Slesvig. Det visar, huru ciboriet, vilket förut var byggt över hela altaret, nu täcker endast de bakom detsamma stående bilderna. Genom sin långsträckta form, med fyra bågar framtill, påminner det om altarskåpen (och relikskrinen) och ådagalägger att dessa hade samma ursprung som helgonskåpen. Dörrar hade altaret icke, men väl stänger, från vilka velarier hängde [2].

I ringare grad kunna reminiscenser av retablerna och antemensalerna spåras i skåpens arkitektoniska gestalt. Från retablerna torde predellorna, altarskåpens underlag, härleda sig. De stora ytor de erbjödo för den figurliga utsmyckningen, lockade till efterbildning även å själva altarskåpen, som sålunda kommo att påminna om dem, huvudsakligen i ikonografiskt hänseende. Vilken nära förvantskap det rådde mellan de tidigare antemensalerna och de senare altarskåpen i anordning, val av framställningar m. m., kunna vi se t. ex. vid en jämförelse mellan de ovan omtalade holsteinska antemensalerna och norska tavlorna å ena sidan samt altarskåpen i Urdiala och Kumlinge å den andra. De äldsta altarskåpen hava också lätt förväxlats med antemensaler; så var t. ex. fallet med de målade altaruppsatser från 1100-talet, vilka bevarats i Lüne vid Lüneburg samt Walpurgiskirche i Soest [3].

---

[1] Se p. 70, och om en likadan bild från Bro kyrka på Gottland p. 71. Ciboriealtaren mot en vägg, d. v. s. med endast två fria hörn liksom helgonskåpen, funnos. Ett dylikt är t. ex. avbildat på en av Michael Pacher år 1490 utförd målning, framställande en ängels uppenbarelse för S. Nicolaus (Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 421). Ett ciboriealtare med ett fritt hörn är avbildat hos Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 265 (från Drottens kyrka i Visby)

[2] Matthaei: Holzplastik p. 49—51 och Taf. v.

[3] De uppgivas av Münzenberger (Altäre I p. 15 och 16) vara de äldsta kända exemplar av målade altaruppsatser; den förra dateras till kort efter 1172

Altarskåpen äro sålunda en ur relikskrin, ciborier och antemensaler utvecklad blandform, vilken fick en huvudsakligen efter figurernas antal modifierad gestalt, dels som egentligt altarskåp, dels som helgonskåp.

Ännu ett moment i altarskåpens utveckling återstår att beakta, nämligen de bildliga framställningarnas allt mer överhandtagande betydelse. Redan de ungkristna sarkofagerna hade figurlig utsmyckning, och detta var även fallet med relikskrinen från romansk och gotisk tid. Men här voro bilderna ännu endast prydnader och ej kultföremål. Allt mera ägde emellertid under tidernas lopp en sammansmältning rum emellan bilder och relikviarier; de senares funktion övergick i bilderna. Det nämnda altarskåpet i Doberan har mittpartiet indelat i nischer utan bilder samt avsedda att inrymma små relikskrin; nischerna å flygeldörrarna likna de förstnämnda och äro prydda med bildliga framställningar. Här finna vi de båda arterna, relikviarier och bilder, sida vid sida. I andra konstverk inneslöto bilderna reliker eller hade sammanhang med dylika. I Marienstatt finnes sålunda ett intressant arbete från 1324, med bröstbilder av helgon i nischer. Bilderna äro ihåliga och på bröstet försedda med öppningar för insättande av de helgons reliker, som bilderna föreställa [1]. Liknande arbeten ha bevarats i kyrkan i Kalbsrieth i Thüringen [2] m. fl. Baldakinaltaret i Cismar i Mecklenburg har i bakgrunden bildliga framställningar, framför vilka relikviarierna hade sin plats under baldakiner [3]. Det är, liksom övriga nyss nämnda arbeten, från början av 1300-talet. Ändamålet att gömma reliker hade säkert även det svarvade hål, som förekommer i hjässan å S. Olofsbilden i Nykyrko [4]. En likadan anordning kan iakttagas

den senare till 1165. M. ändrar p. 66 och 67 sin tidigare uppgift, att tavlorna vore antemensaler, därhän, att de på grund av bevarade spår av flygeldörrar måste anses som altarskåp.

[1] Münzenberger: a. a. I p. 53.

[2] Lehfeldt: Thüringens Kunstdenkmäler: Sachsen-Weimar-Eisenach II p. 282. Talrika gotiska bilder av detta slag, mest byster, finnas avbildade hos Münzenberger: a. a. Heft XVIII, Taf. 10. Jfr ock notisen om finska arbeten ovan p. 94 not 2.

[3] Matthaei: Holzplastik Taf. vi, vii.

[4] Se p. 69—70. I hålet har, troligen i senare tid, placerats en rund, ciborieliknande tingest.

på ett par gottländska bilder: en Olofsbild från Väte och en biskopsbild från Bunge, båda nu i Statens Historiska Museum i Stockholm. I några andra gottländska helgonbilder finnas på den fyrkantiga plinten nedtill kvadratiska urholkningar, vilka sannolikt haft samma uppgift[1].

Det vill synas, som om helgon- och altarskåpsbilderna tidigare varit endast prydnader, efterbildande den yttre utsmyckningen av relikskrinen. I den mån deras förbindelse med relikerna blev intimare, så att de ofta voro förvaringsorter för dem[2], blevo de kultföremål och ansågos, liksom relikviarierna, böra tidtals undandragas menighetens blickar. De praktfulla, dels målade, dels snidade altaruppsatserna i flere gottländska kyrkor, från senare hälften av 1300-talet[3], äro ej försedda med flygeldörrar, och detsamma är fallet med talrika fristående bilder på Gottland samt även i Sverige och Finland (Nykyrko m. fl.). De ha endast ett högt, arkitektoniskt avslutat ryggbräde, vid vilket bilden är fäst. Flere av dem äro som sagt relikbehållare, men man synes ännu ej ha tänkt på att dölja dem i likhet med de senare altarskåpens bilder; de kunna uppfattas som ett slags ofullständiga efterbildningar, där också den arkitektoniska uppbyggnaden har en oorganisk, fragmentarisk gestalt. Möjligt är ock, att sammansmältningen av altarets olika delar ej ännu i dessa altarbilder fullbordats, m. a. o. att man bör tänka sig lösa förhängen (och ciborier) framför dem och altaret. Under 1400-talet, då dyrkan av enskilda helgon ständigt växte och ettvart av dem fick sitt särskilda altare

---

[1] De i fråga varande bilderna befinna sig nu i Visby Fornsal. De äro: en biskop från okänd kyrka, samt ett kvinnligt helgon och en biskop från Anga kyrka. Å den sistnämnda bilden är urholkningen nu täckt av en bleckmynning liknande öppningen till en sparbössa, och synes den sålunda åtminstone senare ha begagnats som kollektbössa. Om inläggandet av offergåvor i altarskåpen, se Nervander: Finskt Museum 1898 p. 23 (ett pilgrimsmärke från Vadstena samt några mynt, funna i altarskåpet i Ackas).

[2] Att helgonbilder på 1400-talet begagnades eller ansågos som förvaringsorter för reliker, synes av uppgiften om ett altarskåp, som förvarades i Danzig „med ij stuore billede mit i tafflen, som wor Sancti Erick Kongis aff Swerige, i huilcked der waar samme sancti Erickis arm, och det andet wor sancti Henrickiss bispis och martyris billede aff Aabo, huilcked hans hellige hoffwid waar vdi.“ Vi skola längre fram återkomma till detta intressanta konstverk.

[3] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 269—271.

med egna mässor o. s. v., torde helgonbilderna i regeln haft baldakin och dörrar; sådana fristående former som de gottländska altar- och helgonbilderna saknas under denna tid.

De två slagen av altaruppsatser anträffas även bland de franska elfenbenstriptykerna, vilka sannolikt icke voro utan inflytande på altarskåpens utveckling, och i vilka vi överhuvudtaget kunna studera äldre former. Vi finna här den verkliga triptykformen [1] men därjämte en om helgonskåpen påminnande polyptykform, med kolonner i de främre hörnen [2].

E. Aspelin [3] har gjort invändningar emot påståendet, att flygelaltarena uppkommit ur de nämnda franska elfenbensarbetena. Han framhåller, att de senare överhuvudtaget äro sällsynta, och isynnerhet äro det vid tiden närmast före uppkomsten av altarskåpen. De blevo allmänt brukliga först i 14. århundradet och uppstodo kanske tvärtom under inflytandet av de större altarena. En förändring från litet till stort var främmande för andan i den gotiska konsten.

Utan tvivel äro de endast efterbildningar av större konstverk. Även om altarskåpens utveckling kan ha rönt påverkan av »die Kleinkunst» — de (p. 95) nämnda metalltriptykerna från 11. och 12. århundradena — så försiggick den dock i stort just i de trakter, där elfenbensarbetena sedan framträdde, nämligen i den gotiska konstens hemland, norra Frankrike, och kanske angränsande delar av Tyskland. Men voro alstren av elfenbenssnideriet här efterbildningar, så blevo de säkerligen i hela norden för övrigt förebilder, genom vilka den nya uppfattningen utbreddes. De voro i likhet med de små målade altarbilder, av vilka ej få exemplar ännu påträffas i kyrkor och museer [4], kringspridda överallt och eftersökta för den lätthet, varmed de kunde flyttas.

---

[1] Här bör erinras om, att dylika elfenbenstriptyker redan långt tidigare förekommo i den byzantinska konsten. Utvecklingen kan följas tillbaka till de romerska konsulardiptykerna, som sålunda även de gåvo idén till altarskåpens dörrar med två flyglar slutande tätt till den nästan plana huvudbilden.

[2] Se t. ex. Finskt Museum 1901 p. 20 (efter Catalogue de l'exp. retrosp., Paris 1900, p. 16).

[3] Aspelin: Siipialttarit p. 14—15.

[4] Några exempel i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin: n. 1061, sirlig målning med svarta konturer, i byzantinskt manér; n. 1627, Kölner Meister um

Man förde dem med sig från det ena stället till det andra som bär- eller resaltaren [1]. Deras enkla form, som likväl upptog allt det som av altarets delar var väsentligt för kulten, blev snart den bestående för altar- och helgonskåp. Här ägde rum en likadan påverkan av konsten i smått på den mera monumentala konsten, som miniatyrernas inflytande på det nederländska tavlemåleriet. Det var främst flygeldörrarne, vilkas härledning ur äldre former förmedlades av dessa små konstverk, som även bidrogo till den växande förkärleken för plana (eller i relief arbetade) ytor. Reliefen hade redan fått en god utveckling i dem, så att de kunde tjäna som förebilder. Detsamma gäller om de små målade diptykerna, i vilka de kölnska målarne uppövade sin färdighet, och i vilka utvecklingen av det måleriska försiggick. Sedan konstnärerne här kommit i full besittning av herraväldet över färgen, kunde den nya riktningen också i större bilder göra sig gällande [2].

Av de två nämnda altarskåpsformerna var det egentliga altarskåpet den förnämligare och den som i regeln kom till användning för högaltaret. Helgonskåpen fästes på pelare, framför sidoaltaren längs väggarne o. s. v. [3] Utom de nämnda formerna bör ännu en tredje särskiljas, hörnskåpet, som i norden är särdeles allmänt, måhända allmännare än i Tyskland, där det åtminstone ej mycket uppmärksammats. Münzenberger [4] meddelar i förbigående en beskrivning: i Germanisches Museum i Nürnberg förvaras en pietà, som förr stod i ett hörn av en kyrka. Konstnären ställde först snett framför hörnet ett bräde, sedan två andra bräder pa-

---

1350; n. 1238 d:o um 1400; n. 1620, Oberdeutscher Meister um 1400. I Danzigs Marienkirche förvaras i skattkammaren flere målade båraltaren från 1400-talet. De äro över huvud talrika i västra Tysklands museer (Köln, Frankfurt a. M.). Jfr ock Helgekorskyrkan i Rostock (Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. I p. 226, 227). Meister Wilhelm (c. 1380) och hans skola var av betydelse för utvecklingen av måleriet i dessa små konstverk (Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 187).

[1] Biskop Johannes Petri (1367—70) fick av påven tillåtelse att begagna ett båraltare. Porthan, Opera sel. I p. 304.

[2] Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 190.

[3] Sidoaltarenas placering kan ses t. ex. i S. Olofs kyrka i Skåne. Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 225.

[4] Münzenberger (egentl. Beissel): a. a. II p. 57.

rallellt med hörnets sidor, och bildade så tre sidor av en sexhörning. Framtill tecknade han hälften av en åttahörning och erhöll så ett sjusidigt plan. De tre bakre sidorna med deras bräder tjänade som låda; de fyra andra kunde tillslutas genom rörliga flyglar. Vid öppnandet gåvo dörrarna bilden en lämplig omramning. En så komplicerad anordning som detta tyska hörnskåp hade icke de nordiska skåpen. Vanligtvis begränsades det breda ryggbrädet av två smalare dylika, vilka slöto sig till de två i rät vinkel sammanstötande kyrkomurarne, och dörrarne voro två, odelade och, när de voro tillslutna, bildande en vinkel och anpassande sig till den likaledes i vinkel gående baldakinen över figuren.

I våra altarskåp och helgonskåp ha vi alltså att se i grund och botten likartade resultat av en utveckling av altarets äldre delar, i det de från relikviarier och retabler upptogo såväl den arkitektoniska uppbyggnaden som utsmyckningen med figurliga framställningar, samt från ciborierna baldakiner och velarier, de senare ombildade till flygeldörrar. Utvecklingen försiggick i södern och förmedlades till norden främst genom små elfenbensarbeten och målade diptyker. Omkring år 1400 var den avslutad. I de nu i färdig form uppträdande altarskåpen finna vi den nya realistiska riktningens förstlingsverk.

Altarskåpen i Virmo och Tyrvis.

Båda altarskåpen äro nu så förstörda, att icke ens en rekonstruktion av den ursprungliga anordningen kan ske, emedan en stor del av figurerna saknas. De ha ej heller kvar några rester av den arkitektoniska dekorationen, vilken kunde giva upplysningar om deras ålder. Det är endast på grund av en jämförelse med arbeten med likadana bildliga framställningar, vi kunna datera dem.

I Virmo finnas följande rester:

1. Tvenne flyglar till ett altarskåp, 1,77 m höga och 0,75 m breda, vardera horisontalt avdelad i två fält med bildliga framställningar i relief: fyra scener ur Jesu barndomsliv. Reliefernas höjd är omkring 0,60 m.

2. En bild av den på en tron sittande Frälsaren; 0,78 m hög.

3. Två 0,42 m höga halvfigurer: Maria med dok och händerna hopknäppta, samt Johannes, lutande huvudet mot högra handen.

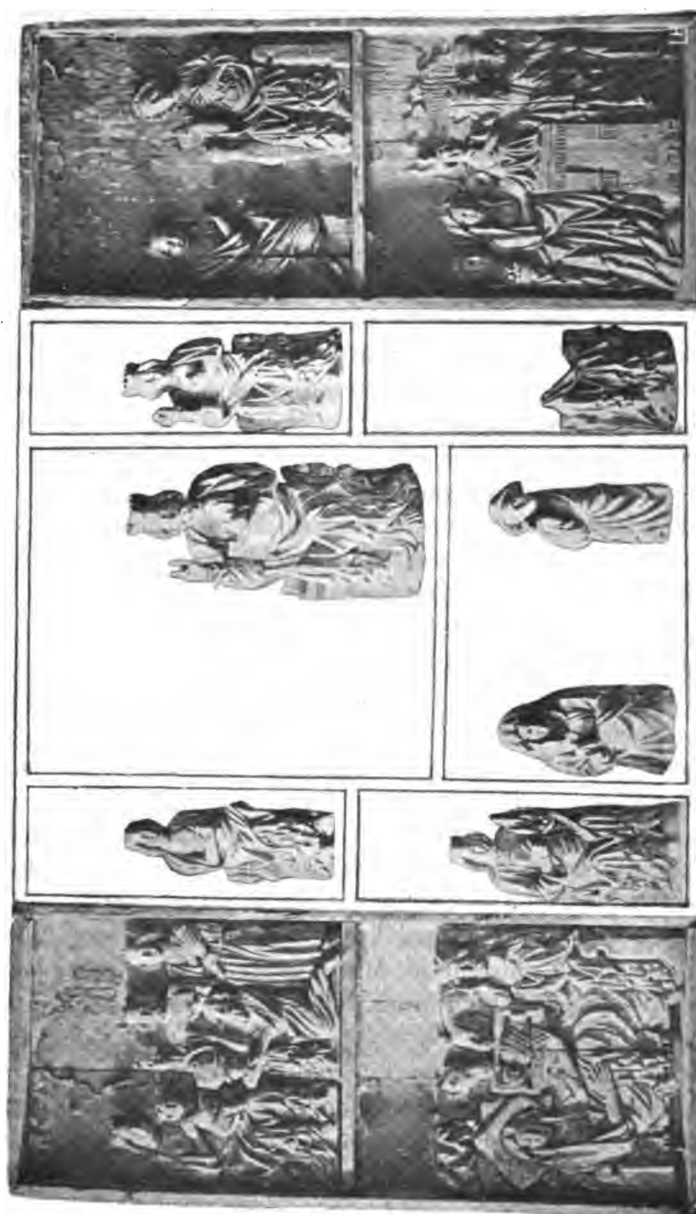
4. Fyra stycken 0,57—0,59 m höga bilder av sittande kvinnliga helgon.

Bilderna och skåpet äro av björk. Den ursprungliga målningen och kalkgrunderingen saknas numera. Fonden bakom reliefgrupperna har varit överdragen med väv, som delvis sitter kvar.

I arten av reliefbehandling, i storlek, figurernas hållning, anordningen av draperierna och formen och uttrycket hos ansiktena visa dessa rester en så stor överensstämmelse sinsemellan, att de måste hava hört tillsammans. Med tillägg av ett par figurer, vilka tydligen hört hit, ehuru de nu gått förlorade, kan man också hopfoga ett altarskåp, där de bevarade bilderna äro ordnade så, som bilden utvisar.

I mitten framställes ovantill Marie kröning. Till höger sitter Kristus med krona på huvudet, högra handen höjd till välsignelse och den vänstra hållande ett riksäpple. Till vänster har Maria haft plats; hon har varit vänd mot Kristus, mot vilken hon höjt sina hopknäppta händer. — Nedtill synas Maria och Johannes i den bekanta sörjande hållningen på ömse sidor om den korsfäste Kristus. Denna grupp har vållat svårighet vid fastställandet av altarskåpets ursprungliga utseende, ty det lilla krucifixet, som borde finnas här, går ej rätt väl ihop med de stora halvfigurerna. Men någon annan anordning låter ej gärna tänka sig, och den här föreslagna saknar icke motstycken.[1] — På ömse sidor om mittbilden och vända emot densamma ha fyra krönta kvinnliga helgon fått plats. En av dessa bilder är nu så förstörd, att endast nedre delen finnes kvar. Bland de övriga är Barbara bestämd genom sitt torn, ett annat helgon håller en fågel på armen (möjligen en drake, som nu förstörts och fått ett annat utseende; i så fall föreställer bilden S. Margareta).

[1] T. ex. altarskåpen i Burg a. Fehmarn, Hoyer, Preetz, i Holstein. Matthaei: Holzplastik, Taf. viii, ix, xii. Ett litet krucifix mellan stora figurer har altarskåpet från kyrkan i Grönau, nu i Lübecks museum. Jfr f. ö. nedan: altarskåpet i S. Marie.



Altarskåp i Virmo.

På flygeldörrarne har ovan till höger avbildats bebådelsen. Jungfru Maria sitter på en stol och gör en avvärjande gest med högra handen mot ärkeängeln Gabriel, som knäböjande bringar henne himmelens budskap. Nedtill framställes Jesu frambärande i templet. Maria lyfter barnet upp på altaret, vid vars sida Simeon står med manteln över sina händer; bakom Simeon står en annan man, kanske Josef, och bakom Maria en kvinna med dok på huvudet, bärande de till offer bestämda duvorna (dessa frambäras i regeln av Josef). — Ovan till vänster synas de heliga tre konungar, bringande åt Jesusbarnet guld, rökelse och myrra. Jungfru Maria med det nakna barnet i famnen sitter till vänster. I mitten räcker en av konungarne knäböjande fram sin gåva. Bakom honom står en annan, som höjer sin högra hand; avsikten med denna rörelse är att visa Betlehems stjärna åt den tredje konungen, som står längst till höger[1]. Nedtill har avbildats Jesu födelse. Maria vilar utsträckt på en bädd och lyfter vänstra handen mot krubban (eller rättare altaret), där Jesusbarnet ligger invecklat i lindor. Till höger sitter Josef, bekymrad lutande huvudet mot handen; överst titta oxen och åsnan fram.

I Tyrvis ha bevarats några reliefer, av vilka de flesta, sannolikt under 1600-talet, sammanställts till en tavla, delad genom vridna kolonner och enkla bågar i sex rum. Övermålningen av bilderna med oljefärg är också utförd under senare tid. Såväl relieferna som skåpet äro av björk; skåpets mått äro 1,79 m höjd och 2,89 m bredd. Bilderna äro följande:

1. En grupp, framställande Marie kröning. Mariafiguren har icke fått plats i den nya kompositionen, men finnes i behåll. Kristus och Maria ha suttit bredvid varandra och vända mot varandra; Kristus till höger, med krona och riksäpple samt lyftande högra handen till välsignelse, Maria höjande sina hoplagda händer mot Frälsaren. Figurernas höjd är 0,85 m. På ömse sidor om Kristusbilden synes nu ett par fialliknande kröningar, det enda, som bevarats av den arkitektoniska dekorationen.

2. Fem reliefgrupper, avbildande scener ur Kristi barndom och passion. Tydligen ha några andra dylika grupper hört till samma serie, men senare gått förlorade. Serien har varit mera

[1] Kehrer: Die heil. drei Könige p. 50.

omfattande än den i Virmo befintliga, men anordningen densamma: i mitten Marie kröning och på sidorna samt flygeldörrarne de övriga relieferna. Möjligen har korsfästelsen varit avbildad med tre figurer nedtill i mitten. Barndoms- och passionsbilderna ha sannolikt upptagit var sin rad på sidorna [1]. De förra äro 0,65 m höga, de senare 0,56—0,59 m. — De framställda händelserna äro följande. Överst till vänster avbildas Jesu födelse. Maria halvligger på en bädd och sträcker ut sin högra arm emot det i krubban liggande, nästan nakna barnet, som gör en rörelse emot henne. Över krubbans rand synas oxen och åsnan; till höger sitter Josef försänkt i dystra tankar. Nedre delen av reliefen upptages av bilden av en herde, som blåser på säckpipa, medan två bockar framför honom stångas av alla krafter [2]. Det är herdarnes kallelse som här avbildats. Ängeln, med ett band (med den senare påmålade inskriften *Åhra wari Gudh*), har fått en halvt undanskymd plats uppe till vänster bakom Maria, och herden är alldeles oberörd av det himmelska budskapet; han utgör också blott ett parti av den vanliga bilden med två herdar, av hvilka den ena plägar mottaga nyheten med tecken på förvåning och förskräckelse. — Ovan till höger är konungarnes hyllning framställd i en likadan komposition som i Virmo; den mellersta av de tre vänder sig här om mot sin följeslagare. — I nedre raden synes längst till vänster Kristi gravläggning, i bakgrunden tre av kvinnorna, vilka betjänade Kristus vid hans död (den mellersta är madonnan), samt Josef av Arimatia och Nicodemus. — I mitten följer så nattvarden, med Kristus och lärjungarne samlade kring ett runt bord. Framställningen är som vanligt i den västerländska konsten gjord efter Johannes evangelium. Johannes, som lutar sig mot Frälsaren, för att fråga vem som förråder honom, är likasom i alla äldre

[1] Jfr t. ex. högaltaret i Kiel. Matthaei: Holzplastik, Taf. xv.

[2] Detta — för övrigt mycket åldriga — motiv förekommer bl. a. i kyrkmålningar från medeltidens slut, i Husby-Sjutolvt i Uppland (Sylwan: Kyrkomålningar p. 88, 90; jfr om Floda kyrkas målningar p. 117) och Asmindrup i Danmark från c. 1460. (Magnus-Petersen: Kalkmalerier pl. xxiii, 5.) Herdarne avbildas vanligen på sidan om huvudbilden. Nertill förekomma de bl. a. å ett altarskåp från Müden a. A., i Provinzial-Museum i Hannover. Här ligger Maria och har, att döma av en gloria å fonden, hållit Jesusbarnet i famnen. Altarskåpet dateras i museets katalog oriktigt till slutet av 1400-talet; det är från början av detta århundrade.


Maria. Relief i Tyrvis.

framställningar av detta ämne oskickligt avbildad, med huvudet under Kristi vänstra arm och hela överkroppen liggande över bordet. Figuren till vänster i förgrunden är Judas; Kristi högra hand, som räckt honom brödet, saknas nu. — Längst till höger avbildas Kristi uppståndelse. Frälsaren stiger ut ur graven, på vars rand en ängel med hopknäppta händer knäböjer. På ömse sidor sitta två sovande väktare.

I avseende å utarbetandet äro de två altarskåpen i Virmo och Tyrvis varandra rätt olika. Det är tydligen två skilda konstnärer som gjort dem. Men i ikonografiskt hänseende stå de varandra nära och uppvisa detaljer, vilka giva oss möjlighet att bestämma deras ålder.

De ansluta sig till en grupp av altarskåp från kyrkor i närheten av Lübeck, nämligen Burg och Landkirchen på Fehmarn, samt Neukirchen och Mildstedt, alla dessa i Holstein [1], vidare Krämeraltaret i Mariakyrkan i Wismar och ett altare i Poel i Mecklenburg [2]; för jämförelsens skull må ytterligare uppmärksammas målningarna å ett altarskåp från 1379 i Grabow i Mecklenburg [3], samt reliefer från början av 1300-talet å altarskåpet i Cismar [4]. De två förstnämnda altarskåpen visa i mitten de mera representativt hållna bilderna av Kristus som världsdomare samt korsfästelsen med tre figurer, på sidorna framställningar ur Kristi lidandes historia, vilka ha motsvarigheter i Tyrvis; stilen liknar Virmoreliefernas. De fyra följande altarskåpen ha på flygeldörrarne samma framställningar ur Jesu barndomsliv som Virmoskåpet och troligen även Tyrvisskåpet i dess ursprungliga skick. Andra dylika motstycken till våra finska altarskåp påträffas icke i den nordiska konsten [5].

Altarskåpen i Burg och Landkirchen uppgivas vara Lübeck-

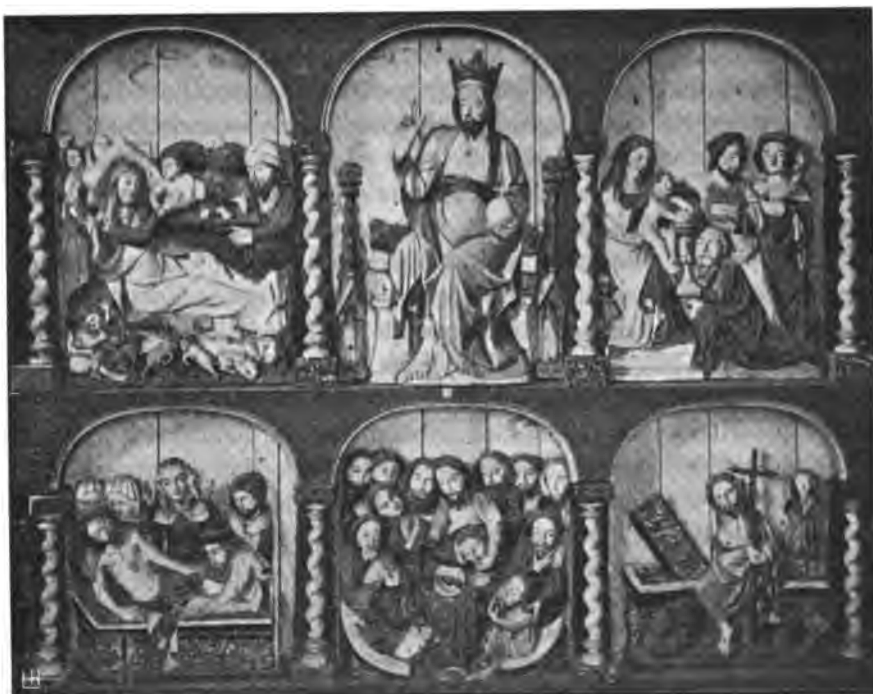
[1] Matthaei: Holzplastik Taf. viii och x; text främst p. 75, 207.

[2] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. II p. 37, 232.

[3] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 1.

[4] Matthaei: Holzplastik Taf. vi.

[5] Altarskåpen i Hattstedt och S. Peter i Slesvig (Matthaei: Holzplastik Taf. xvii) äro från slutet av 1400-talet och komma ej i fråga vid denna jämförelse.



Altarskåp i Tyrvis.

arbeten från omkring 1370—90. Om altarskåpen i Neukirchen och Mildstedt säges, att de äro från omkring 1420—30 och synas tillhöra en i omgivningarna av Lübeck förekommande lokal typ. Hit höra ock de båda mecklenburgska altarena, av vilka Krämeraltaret i Wismar dateras till 1430-talet. Vi kunna således taga de finska altarskåpen för Lübeckarbeten från årtiondena omkring 1400 eller direkta avbildningar av dylika. Den omständigheten, att de äro av björk, kunde möjligen tyda på, att de äro gjorda inom landet.

Ja, för tidsbestämningen erbjuda de ännu säkrare hållpunkter. Jesu födelse är här framställd sålunda, att Jesus ligger i krubban, nedanför vilken Maria vilar utsträckt på sin bädd, således den äldre typen av denna scen, vilken från början av 1400-talet visade Maria knäböjande framför det på marken liggande barnet. I den äldre konsten bekymrar Maria sig oftast icke om

Jesus, allt är där stel högtidlighet. Senare, då en innerligare uppfattning av hennes förhållande till Jesus gör sig gällande, förändras framställningen. Hon griper efter barnet, lyfter det på sina armar. En väsentligen ny typ visar henne böjande knä i tillbedjan framför dess läger, och härur utvecklar sig slutligen den framställning, där Jesus, tillbedd av Maria, ligger utsträckt på ett kläde på marken. I Italien begynte förändringen i den av franciskanerna påverkade giotteska konsten [1]. Till övriga länder kom den något senare; den nya typen, med Maria knäböjande, synes dock ha uppkommit oberoende av den italienska konsten och tidigare än där. — I Frankrike påträffas den äldre typen, med Maria liggande bredvid krubban med barnet, ännu i elfenbenssniderierna från 1300-talet, samt t. ex. i en handskrift, Miroir historial av Vincent de Beauvais, från 1373 [2]. Till omkring 1400 förekomma övergångsbilder, i vilka Maria, alltjämt liggande eller sittande, håller barnet i famnen [3]. Maria är avbildad knäböjande

---

[1] Om utvecklingen av födelse-framställningen i Italien se, utom Venturi: La madonna p. 219 o. f., framförallt: Thode: Franz v. Assisi p. 427 o. f.; Sirén: Lorenzo Monaco p. 135 o. f. och samme förf.: Giotto p. 124 o. f. Det mest betydelsefulla steget till en mera realistisk och innerlig skildring av Marias och Jesusbarnets förhållande till varandra togs av Giovanni Pisano i en relief på predikstolen i S. Andrea i Pistoja, utförd 1298—1301. Här avbildas Maria liggande bredvid krubban, men hon lyfter en flik av det täcke, som höljer barnet, för att betrakta det. I Giottos fresk i Arenakapellet i Padua (utf. 1304—06) har krubban placerats i förgrunden, och den liggande madonnan lägger Jesus tillbaka i bädden, sedan han fått mat. Exemplet följes egentligen icke av trecentisterna. I det yttre utvecklas motivet visserligen: Maria lyfter Jesus till sig o. s. v., men framställningen har ej en så intim karakter som hos Giotto. Först vid början av 1400-talet brytes traditionen av Lorenzo Monaco; redan i sin tidigaste framställning av denna scen (1410) avbildar han Maria knäböjande framför det på marken liggande barnet. Med ett slag blev denna nya typ härskande i Florenz, medan den äldre typen ännu till mitten av 1400-talet bibehöll sig i Siena. Undantagsvis förekommer Maria knäböjande redan under mitten av 1300-talet: en bild av Puccio Capanna i Akademin i Florenz; en altartavla i Czernin-galleriet i Wien, från 1344; en fresk i domkyrkan i Orvieto, från 1364. — Egendomligt nog föreskrevs i den för den äldre konsten betydelsefulla målarboken från Atosklostret (skriven i 13.—17. årh. efter äldre föreskrifter, vilka gå tillbaka till tiden före år 1000), att Maria skulle avbildas knäböjande; i praktiken gjorde man ej så.

[2] Mâle: Le renouvellement de l'art p. 90.

[3] „ „ p. 91.

framför krubban t. ex. å en sydfransk kvadriptyk (hos Douglas i London) från omkring 1400. Den yngsta gestaltningen av denna typ, Maria knäböjande, Jesus liggande på marken, framträder fullständigt genomförd å en tavla av »Mâitre de Flémalle», från 1440 [1], samt redan tidigare fyra särskilda gånger i ett av de för hertigen av Berri († 1416) utförda illustrerade manuskripten [2]. I Tyskland finnas liknande data. Den äldre uppfattningen gör sig gällande i bilder å Lettneraltaret i Doberan från 1368 [3], å det nämnda altarskåpet i Grabow från 1379 [4], å altarskåp i Gundorf och Eutritzsch i Sachsen från perioden 1370—1400 [5], ja ännu 1421 å en målning på ett altarskåp i Fröndenberg i Westfalen [6]. Maria liggande och hållande Jesus i famnen påträffas å det s. k. Utrechtaltaret, av en kölnsk målare, från c. 1410 [7], å en korstol i domkyrkan i Güstrow [8] och å en målning i Ørslev kyrka i Danmark [9], båda dessa framställningar från c. 1400, samt å korstolarne i domkyrkan i Lund [10] och i Burs kyrka på Gottland, från slutet av 1300-talet. Madonnan knäböjande framför det i krubban liggande Jesusbarnet synes å det Meister Wilhelm tillskrivna Klaraaltaret i Köln, från 1370—80 [11], samt å en ungefär samtida bild av obekant målare i museet i Köln [12]. Den yngsta gestaltningen av den nya typen (Maria knäböjande, barnet på marken) framträder i ett altarskåp i Marienkirche i Lübeck, från

[1] Bouchot: Les primitifs français I pl. xvi, xxvii.

[2] Mâle: a. a. p. 94. Manuskriptet är det kort före 1416 utförda „Les très riches heurs" av bröderna Limburg.

[3] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. III p. 600.

[4] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 1. Altarskåpet befinner sig nu i Kunsthalle i Hamburg, där det tillskrives Meister Bertram, verksam i Hamburg 1367—1415. Josef lyfter Jesus åt Maria. I en annan tavla av Meister B., likaså i Kunsthalle, halvligger Maria och lyfter till sig det lindade barnet ur krubban.

[5] Steche: Sachsens Kunstdenkm. XVI p. 48; XVII Taf. xxvi.

[6] Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1904 pl. 32.

[7] Aldenhoven: Köln. Maler p. 132 och Taf. 31. Dateras av A. till c. 1400, av Kehrer: Die heil. drei Könige p. 70 till 1410—20.

[8] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkmäler IV p. 208.

[9] Magnus-Petersen: Kalkmalerier pl. xviii.

[10] Öhman: Korstolar p. 85.

[11] Aldenhoven: a. a. p. 58 och Taf. 12.

[12] „ Wallraf-Richartz-Museum p. 3 (n. 6).

1415—25[1], i altarskåpet i Boeslunde i Danmark från c. 1420[2], i en bild från Barfüsserkirche i Göttingen, från 1424, nu i Provinzial-Museum i Hannover, i de nämnda altarskåpen från Neukirchen, Mildstedt och Wismar, vidare i ett Mariealtare i Wismar från c. 1430[3], i målningar av Meister Francke från 1424 (i Kunsthalle i Hamburg[4]), av Hans Multscher från 1437 (i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin), o. a.[5]

Den nya typen, med Maria knäböjande, var således känd i norden redan i slutet av 1300-talet och allmänt genomförd 1420. Våra två altarskåp, där den äldre typen förekommer, böra således dateras senast till 1420-talet. Synnerligen äldre kunna de ej heller vara, redan därför att lådformiga altarskåp under 1300-talet voro okända. Med hänsyn till att de äldre typerna i allmänhet höllo sig längre i norden, kunna vi måhända framskjuta dateringen av Virmoskåpet till c. 1410—20, Tyrvisskåpet till något årtionde senare. Det sistnämnda visar en mera utvecklad stil.

Också de andra bilderna å dessa altarskåp tillhöra åtminstone delvis äldre typer. Vid frambärandet i templet är Jesus påklädd i motsats till t. ex. på motsvarande bilder å de nämnda nordtyska altarskåpen efter 1410. Också framställningen av konungarnes hyllning företer olikheter med dessa sistnämnda; i de finska altarskåpen finna vi ännu den stränga tredelning av kompositionen, som påbjöds av den gotiska arkitekturen med dess bågar[6]: i mitten den äldste konungen och bakom honom den mellerste; på ömse sidor den yngste konungen och madonnan med barnet. Josef saknas ännu, och den yngste av konungarne är ej avbildad som neger. Negertypen förekommer i den tyska konsten första gången c. 1410 på en tavla av en kölnsk målare i museet i Utrecht[7]. Den främste konungen kysser icke Jesu fot, såsom det sker å senare bilder[8]. — Framställningen av Kristi uppståndelse är i Tyrvis

[1] Goldschmidt: a. a. Taf. 6.

[2] Beckett: Altertavler pl. iv och p. 24.

[3] Schlie: a. a. II p. 80.

[4] Schlie: Der Hamburger Meister v. J. 1435 Taf. iii.

[5] Från Sverige har jag icke haft tillgång till nämnvärt material för frågans belysande.

[6] Kehrer: Die heil. drei Könige p. 58.

[7] Jfr ovan p. 111 not 7.

[8] Kehrer: a. a. p. 106. — Motivet förekommer tidigt i den tyska konsten, men blir allmänt först på 1400-talet.

olik bilderna i Burg och Landkirchen, där denna scen även upptager de tre Mariorna samt ängeln, som visar dem liksvepningen. Olikheten behöver dock ej beteckna åtskillnad i tid. Under den tidigare medeltiden återgavs uppståndelsens mysterium icke genom en direkt bild av Frälsaren, utan genom de tre kvinnorna, som trädde fram till den toma graven [1]. Men de troende nöjde sig ej med tanken på den uppståndne, utan de ville se honom, och så uppstod framställningen av själva uppståndelsen: Frälsaren (orörlig) visande sig för kvinnorna, eller en dubbelbild, den ena med kvinnorna vid graven, den andra med Kristus uppstigande därur [2]. Den senare typen finnes t. ex. bland relieferna i Nørre Haksted från andra hälften av 1200 talet [3]. I altarskåpen i Burg och Landkirchen ha de båda bilderna förenats till en enda, men i senare bilder, t. ex. å altarskåpen i Selent och Kiel (från 1460) [4], träffa vi åter Frälsaren ensam.

En jämförelse av stilen å ena sidan i de finska altarskåpen, å andra sidan dels i de äldre holsteinska altarskåpen från 1370—90 dels i de yngre från 1420—30 tyckes yttermera bekräfta vår datering. I behandlingen av draperierna stå våra altarskåp mitt emellan de förra, med deras stela och plumpa parallellveck, och de senare. Tyrvisbildernas draperistil erinrar om figurerna i ett altarskåp i Marienkirche i Lübeck från 1415—25 [5], men är ej så ledig, lika litet som kompositionen av de framställda scenerna är det. Ansiktena, särskilt i huvudgruppen och nattvarden å Tyrvisskåpet, äro, isynnerhet i pannpartiet, mera långsträckta och vackrare än i de tidigare tyska arbetena, men de stå långt tillbaka för Neukirchenbilderna. Dessa nämnas ju som de arbeten, i vilka den realistiska riktningen måhända tidigast med full tydlighet framträder i den nordtyska skulpturen [6]. I våra skåp äro de gotiska reminiscenserna ännu förhärskande, icke blott i Virmoskåpet, åt vars figurer de ge en tilltalande prägel, utan även i

[1] Jfr reliefen med detta ämne å Borgå nattvardskalken. Aspelin: Kalkkeja I Kuvl. iv. 2.
[2] Detzel: Christl. Ikonographie I p. 470.
[3] Matthaei: Holzplastik Taf. v. 18, 19.
[4] „ „ Taf. xiii, xv.
[5] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 6 och p. 5, 9.
[6] Matthaei: a. a. p. 84 m. fl.

det mer vulgära Tyrvisskåpet (t. ex. hårbucklan kring öronen, vilken ännu kan iakttagas å några figurer).

Tacksam är en jämförelse mellan de två altarskåpen själva. Den visar, i vilka avseenden den gotiska stilen ännu bibehöll sig och på samma gång vad den nya riktningen innebar och huru den utvecklade sig.

Gotiken råder ännu helt och hållet i mittpartiet i Virmoskåpet. Bilderna äro här representationsbilder, som fått plats var för sig inom den (nu försvunna) arkitektoniska dekorationen. Anordningen strävar efter sirlighet och symmetri, figurerna äro vända mot varandra i liknande attityder, med inre benet något högre ställt. Draperierna visa de motiv, som förekommo i 1300-talets fristående bilder: de äro schematiska och i dräkternas nedre delar alltför rikliga. Ansiktena utmärkas av en något uttryckslös skönhet, som konstnären sökt liva med det bekanta gotiska leendet. Förtjänster hos bilderna äro den högtidligt verkande hållningen, de trots sin mängd naturliga draperierna, vilka följa kroppens former, samt vidare det omsorgsfulla utarbetandet av ansiktena. Reduceringen från rundbild till relief är gjord med skicklighet. — Något olika de övriga, men i sin enkelhet och åskådlighet av en nästan monumental verkan, äro Marias och Johannes bilder på ömse sidor om den korsfäste.

I bilderna på flygeldörrarne återfinnas många av dessa drag. De sittande figurernas draperier likna mittpartiets; en del motiv äro lyckligt valda, såsom mantelns veckning kring armen å bebådelsens ängel och å den främste knäböjande konungen. Maria i tempelscenen har den S-formiga böjningen av kroppen. Några av ansiktena likna i hög grad andra dylika i mittpartiet. Men det är dock en annan anda som träder oss till mötes i flyglarnes bilder. Konstnären har här velat framställa verkliga händelser, icke personer utan handling eller sådana handlingar, som under den gotiska perioden mera symboliskt åskådliggjordes genom var för sig ställda figurer — och detta har givit honom nya uppgifter att lösa. Figurerna måste träda i kontakt med varandra, de kunna ej längre dekorativt radas upp, och det hela måste förbindas till en enhetlig rumverkan. Vi se tydligt, huru konstnären kämpar med dessa hittills okända svårigheter. Han har ej såsom i representationsbilderna den gotiska konstens tradition att bygga på.

I viss mån har han blivit naturligare; hos de manliga figurerna är den rika draperingen betydligt förenklad, och gestalternas proportioner äro riktigare än i allmänhet i den gotiska konsten; de äro robusta och nästan undersätsiga. Utom den långsträckta och markerade gotiska ansiktstypen finnes en annan, bredare och grövre, isynnerhet hos kvinnorna. Denna typ är icke den tidigare underlägsen, utan tvärtom mera natursann, och till det schematiska förfaller den icke. Men i genomförandet av den nya måleriska stil, som bör göra sig gällande i relieferna, står konstnären ännu på en fullkomligt primitiv ståndpunkt. Han har svårt att komponera in figurerna i det givna rummet. De trängas om plats, isynnerhet i tempelscenen, men också i bilden av Jesu födelse. En anordning i två plan med linjerna skärande varandra har kommit till användning egentligen endast i scenen med konungarnes hyllning. Perspektivet är ännu okänt; i framställningen av födelsen äro de olika delarne radade ovan varandra, med Kristus i krubban, att ej tala om Maria, sedd liksom uppifrån. Lika svårt har konstnären haft att få en handlingens enhet till stånd. Personerna stå och sitta uppradade var för sig, vända åt åskådaren. Denna passivitet framträder isynnerhet hos Maria i födelsescenen, men också hos de två yngre konungarne i hyllningen, där den enes rörelse med armen för att visa stjärnan över Betlehem är alldeles missförstådd, i det han ej vänder sig till den andre. Draperierna visa motiv från den statuariska stilen, föga lyckligt införda i reliefen, såsom t. ex. knädraperierna hos Josef i födelse- och Jesus i tempelscenen, samt de två vecken av täcket vid fotändan och mitten av Marias läger i den förra bilden: bården går i en dubbel våglinje.

En mera utvecklad realistisk stil finna vi i Tyrvisskåpet. Här äro visserligen ansiktena underlägsna: de liksom tillplattade kinderna, den breda, tunna, på mitten utspetsade munnen och de själlöst vidöppna ögonen giva åt dem en föga tilltalande prägel. Men anordningen av scenerna är gjord med större skicklighet. I födelsescenen är förhållandet mellan Maria och Jesus innerligare, barnet vänder sig om emot modern, som blickar på det och lyfter sin högra hand för att smeka det, och själva Josef tyckes vakna upp ur sina sorgsna tankar. I konungarnes hyllning vänder sig den ene av de bakom stående till den andre liksom för att säga

honom något. Perspektivet är bättre iakttaget, ehuru det ännu erbjudit svårigheter i bilderna av födelsen och nattvarden. Framförallt ha draperierna väsentligen förändrats; de smyga sig nu lätt och naturligt och i sparsamma veck kring gestalterna. Särskilt väl utarbetad är Marias underklädnad i födelsescenen. Hela fakturen vittnar om en långt gången färdighet och en aldrig tvekande säkerhet hos konstnären, och isynnerhet draperierna äro hastigt och resolut skurna, med en viss prägel av vårdslöshet och utan den överarbetning och avrundning som eljes var regeln i den gotiska skulpturen. Kristusfiguren i mitten gör därför ej ett så högtidligt intryck som den motsvarande bilden i Virmo.

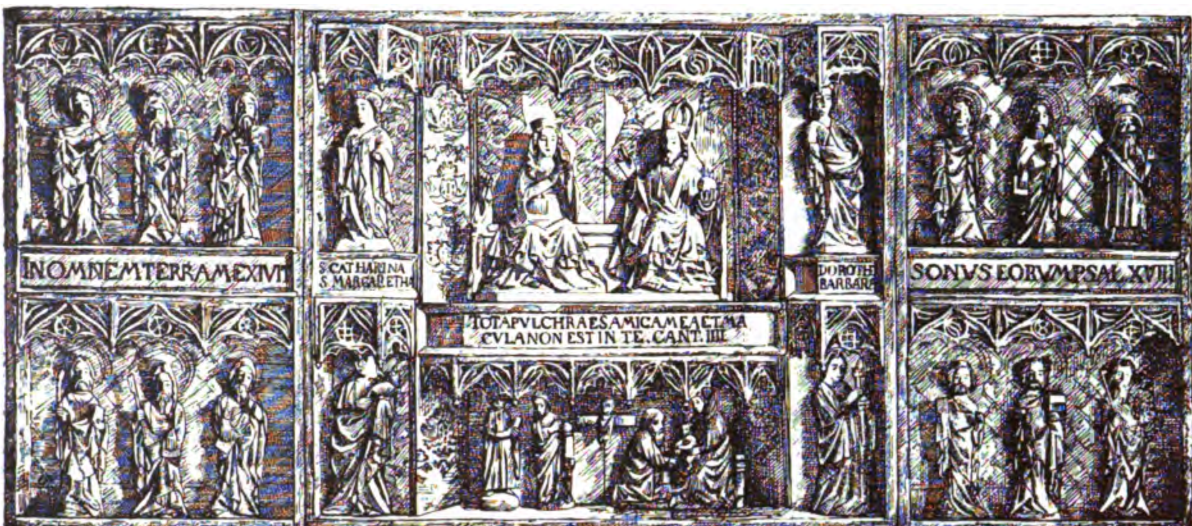
I Tyrvisskåpet är det realismen som med kraft gör sig gällande gent emot den stela, men ädla idealismen i det äldre Virmoskåpet. Det är mycket betecknande, att ansiktena i Tyrvis äro försummade, medan anordningen av scenerna varit huvudsak. Det var det i yttre avseende händelserika, som mest tilldrog sig uppmärksamheten. Skillnaden mellan de två epokerna, gotiken och realismen, är väl markerad i de två varandra eljes så nära stående finska altarskåpen.

För att ej begå ett misstag genom denna jämförelse, måste vi slutligen klargöra frågan, om icke något av dessa båda altarskåp är gjort senare efter äldre förebilder. En dylik arkaisering var icke främmande för den medeltida konsten. Så efterbildades t. ex. i några skånska kyrkor romanska krucifix, och liknande relikter kunna spåras i de skånska kyrkornas kalkmålningar[1]. Men allmänt var bruket visst icke.

Det är också tydligt, att en sådan, mycket senare efterbildning ej ägt rum i våra två altarskåp. Virmoskåpet uppvisar delvis förträffliga detaljer, utförda av en konstnär, som var väl förtrogen med gotikens behandlingssätt, delvis ofullkomlighet i de delar, där den nya stilen framträder, och det är därför naturligt, att det får sin plats på skiljopunkten mellan de båda epokerna. De två olika slagen av bilder äro å andra sidan i så många avseenden överensstämmande, att de måste vara samtidigt utförda. — Tyrvisskåpet är gjort av en jämförelsevis framstående mästare,

---

[1] Rydbeck: Kalkmålningar p. 35 och 52.



Altarskåp i Raumo.

men en sådan skulle redan känt till de nya typerna, om han arbetat långt in på 1400-talet. För att det här skulle kunna vara fråga om efterbildning, borde konstnärligheten stå mycket lågt, ty avsiktlig arkaisering var okänd för medeltiden. Vi måste därför anse, att även Tyrvisskåpet är utfört i början av århundradet. Utarbetandet, isynnerhet av draperierna, erinrar mycket om en del fristående bilder från denna tid.

Altarskåpet i Raumo.

Altarskåpet i Raumo har mitten medels en bred nisch med sneda smygar delad i tre avdelningar, vilka genom horisontala lister ytterligare delats i tu.

I den mellersta avdelningen synes ovan Marie kröning. Till vänster sitter madonnan med hoplagda händer och till höger Kristus med krona på huvudet, riksäpple i vänstra handen och den högra höjd till välsignelse. I nedre avdelningen har framställts konungarnes tillbedjan: madonnan med barnet längst till höger, så den knäböjande äldste konungen, i mitten krubban med ett kläde samt åsnan och oxen, till vänster de två övrige konungarne. Den yngste är ej ännu avbildad som neger. — På sidorna i mittpartiet stå fyra kvinnliga helgon, enligt senare inskrifter *S. Catharina, S. Dorothea, S. Margaretha, S. Barbara.* Av dem äro de två sistnämnda ännu bestämda genom sina attribut, draken och tornet. — På flygeldörrarna stå i två rader de tolv apostlarne, envar med en bok och det martyrredskap, varmed han under den senare medeltiden plägade betecknas; flere av dessa attribut äro dock nu bortfallna. — De lister, som horisontalt avdela skåpets olika delar, bära nyare inskrifter, nämligen i mittpartiet en vers ur Salomos Höga Visa (hänförande sig till madonnan): *Tota pvlchra es amica mea et macvla non est in te. Cant. IIII;* samt på flyglarna (hänförande sig till apostlarne): *In omnem terram exivit sonvs eorvm. Psal. XVIII.* — Bakgrunden är i mitten mönstrad med stora stiliserade blad, intryckta i den förgyllda kalkgrunden, på flyglarne med snett gående linjer, som bilda romber. Skåpet är av ek samt med uppslagna dörrar 3,5 m brett och 1,5 m högt. Bilderna äro starkt förgyllda.



Detalj av altarskåpet i Raumo.

Huvudgruppen, Marie kröning, med de långa överkropparna och underdräktens pompösa veckfall, tillhör ännu den gotiska stilen. De två gestalterna äro utskurna nästan som rundbilder. Apostlafigurerna visa egenheterna hos den gotiska stilens ståndbilder: den svängda, oroliga hållningen, som liksom strävar att bryta de vertikala linjerna, samt det omotiverade veckfallet, som fullkomligt döljer kroppens former och på sidorna samlar sig i egendomliga, hängande flikar, med kanten bildande en dubbel våglinje — ett draperimotiv, som vi funnit även i Virmo. Bättre uppfattade äro de kvinnliga helgonen, med korta gestalter och en rik, men naturlig drapering, och en slående motsats till alla dessa representationsbilder utgör framställningen av konungarnes hyllning. Veckfallet är här enkelt och naturligt, hos de stående gestalterna för det mesta med lodräta motiv, hos de sittande i behagliga rundningar följande kroppens rörelser. Ansiktena äro ädla, något veka; kropparnes proportioner riktiga; håret vackert, brett svallande. Kompositionen i sin helhet är ännu stel, men i detaljer visar den strävan efter ett intimare samband mellan personerna. Den andre konungen vänder sig till den tredje för att visa stjärnan. Jesus sträcker sig fram för att mottaga den äldste konungens gåva.

Om än flertalet figurer i altarskåpet ansluter sig till den

äldre riktningen, så är dock den gotiska stilen redan avgjort stadd i upplösning även där den mest gör sig gällande, såsom i draperierna. Ansiktena äro redan främmande för den, framförallt behandlingen av hår och skägg hos apostlarne. Det har skett i kraftiga, men summariska drag, och med håret liknande en peruk eller huva utan utbuckling kring öronen.

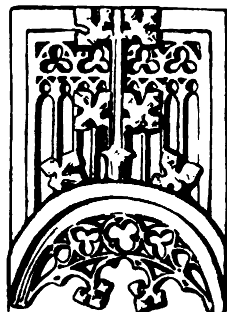
En närmare datering av altarskåpet är svår; man kan endast säga, att det i avseende å stilen står emellan de ännu gotiska bilderna från 1400—25, och de robusta, raka, undersätsiga figurer, som påträffas 1475—1500. Altarskåpet är således antagligen från årtiondena omkring 1450. Det finnes dock ett par omständigheter, som tala snarare för förra hälften av århundradet.

Baldakinerna visa synnerligen plumpa och orena former. Spjälverket, som ofta kröner bågarne över de gotiska statyerna, är här ombildat till ett grovt massverk, och bågarne äro dels rundbågar dels kilbågar; de senare äro dock ännu ej tryckta, och deras detaljer äro av tidigare art.

Goldschmidt[1] har givit en karakteristik av baldakinerna i lübeckska arbeten från förra hälften av 1400-talet i motsats till de från senare tid härrörande. Det lägges, säger han, mera eftertryck på baldakinerna, de äro finare och sorgfälligare utarbetade samt högre än de under den senare perioden använda, ty de bestå ständigt av två avsatser, varemot de senare uppvisa endast en. Grundlinjen utgöres ännu av rundbågen, och där kilbågen förekommer, är den ej en form av spetsbågen, utan består blott av en rundbåge, på vilken en fial blivit ställd. Under den senare perioden förlorar den polygona baldakinen, som ursprungligen tjänat som täckning för de enskilda gestalterna, sitt egentliga ändamål därigenom, att nu mer än förr hela scener utfylla altarskåpen. Den ersättes därför ofta med en enkel kilbåge, vilken spänner över hela avdelningen och över vilken sedan ett gallerverk höjer sig ända till den rakliniga avslutningen. Denna art av bekröning överföres åter på de enskilda bilderna, och baldakinerna radas efter varandra i långa räckor.

Denna framställning av baldakinernas utveckling är dock icke fullt uttömmande. Hos en mängd andra nordiska konstverk

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 9 och 17.



Baldakinbågar från Tövsala, Euraåminne, Hammarland, Sääksmäki.

äger en i viss mån motsatt utveckling rum, från det enklare till det mer praktfulla och sammansatta. I de slesvig-holsteinska altarskåpen, som erbjuda ett ordnat kronologiskt material till frågans belysning, äro de äldsta baldakinerna icke polygona och icke i två avsatser, utan särdeles enkla. De bilda én rad med massverk och krabbor prydda rundbågar. Massverket består ännu förnämligast av mindre bågar, radade längs insidan av de större och bildande »näsor». Gallerverket är i början obetydligt och knappt märkbart. Senare ställes en fial eller stängel för krabbor på rundbågen [1], med vilken den efter någon tid liksom växer ihop, så att bågen på mitten gör en utvikning uppåt. Det är på detta sätt som kilbågen uppstår, och gallerverket flankerar nu dess upphöjning. I början har denna »åsneryggbåge» ännu en vacker form, påminnande om rundbågen och liksom strävande uppåt; senare blir den mera tryckt, själfva båglisten blir tjock och otymplig och massverket i förhållande därtill obetydligt, så att de vackra proportionerna mellan baldakinens delar gå förlorade. I detalj får massverket ett annat utseende; de små bågarne ersättas med mera invecklade mönster, däribland under senare hälften av århundradet fiskblåsan, treögglan o. s. v. I de fyrkantiga fyllningarna under figurerna uppträder samtidigt våglinjen.

Denna växlande form hos bågarne, vilken vi kunna följa också på de praktfullare, i två våningar gjorda baldakinerna, är ett säkrare kriterium på åldern av ett konstverk än formen hos baldakinerna i sin helhet. Enkla rundbågsgallerier förekomma Slesvig-Holstein i Burg och Landkirchen (1370—90), Hoyer (början av 1400-talet), Neukirchen (1420—30), Kiel (1460); vackra kil-

[1] Dylika förekomma redan å Grabowaltaret från 1379.

bågar[1] i Preetz (1425—50), Lütjenburg (1467), Selent (c. 1475); tryckta kilbågar i Schwesing (1451), Kotzenbüll (1506); dylika med treögglor och fiskblåsor i Kating (1450—75), Ostenfeld (1480) o. s. v. Liknande data finna vi annorstädes. Rundbågarne påträffas å korstolarne i Lund och Roskilde[2], de förra från slutet av 1300-talet, de senare uppsatta 1420, vidare i allmänhet i svenska arbeten, som också på andra grunder kunna dateras till början av 1400-talet. Man kan säga, att rundbågen håller sig till inemot mitten av århundradet; under kvartalet 1425—50 uppträder småningom kilbågen, som i sin tidigare form är förhärskande under kvartalet 1450—75 och därefter blir tryckt. I början av kvartalet 1475—1500 uppkomma nya former i massverket, såsom treögglan, våglinjen; så t. ex. i altarskåpet från Salems kyrka i Uppland från 1480-talet (nu i Statens Historiska Museum i Stockholm). 1500-talet visar alldeles nya former, där rundbågen åter i rikligt mått kommer till användning.

Huvudgruppen i Raumoskåpet, liksom i de båda altarskåpen i Virmo och Tyrvis, framställer Marie kröning, eller riktigare sagt förhärligande, ty icke i alla dylika bilder krönes den heliga jungfrun. Också detta ämne framställdes mot slutet av medeltiden på ett annat sätt än förut. Förekomsten av den äldre eller den yngre typen kan även här i viss mån giva upplysning om konstverkens ålder. Under senare hälften av 1400-talet begynte man avbilda Marie kröning så, att madonnan knäböjde emellan Gud Fader och Kristus, vilka gemensamt lyfte en krona på hennes huvud[3].

Den tidigare typen, Maria och Kristus sittande vända emot varandra, uppkom inom den höggotiska konsten i Frankrike på 1200-talet, och är för densamma lika karakteristisk som den tronande Frälsaren för 1100-talets konst[4]. I Italien förekommer den tidigast i Jacopo Torritis mosaik från 1295 i S. Maria Mag-

[1] Dessa bågar ha samma form som bågarne på ett dopbäcken i domkyrkan i Lübeck, från 1455, där enligt Goldschmidt (Lübecker Malerei Taf. 7 och p. 10) den verkliga kilbågen första gången förekommer.

[2] Brunius: Skånes Konsthistoria p. 565. Jfr Öhman: Korstolar p. 85 och pl. viii, ix samt Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 359. Korstolarne i Lund uppvisa dessutom ännu spetsbågar.

[3] I Nådendals och Pyttis kyrkor finnas dylika grupper.

[4] Vöge: Monum. Stil p. 309.

giore i Rom [1], och är därefter till långt in på 1500-talet en av den italienska renässansens mest omtyckta framställningar. Också i Tyskland uppträder den tidigt, t. ex. å ett skåp för förvarande av kyrkliga kärl i klosterkyrkan i Doberan, från början av 1300-talet [2]. Det blev dock egentligen först under slutet av 1300-talet och förra hälften av 1400-talet som denna framställning vann en större betydelse inom den nordiska konsten. Den förekommer nu, liksom den enkla gruppen av den korsfäste Frälsaren med Maria och Johannes på ömse sidor, mycket ofta som huvudbild i altarskåpen. Hit höra i Nordtyskland: flere altarskåp i Mecklenburg [3] från slutet av 1300- och början av 1400-talet, vidare altarskåpen i Hoyer (från c. 1400) och Preetz (1425—50) i Holstein [4], högaltaret i S. Jürgen i Wismar från c. 1430 [5], ett altare från Jacobikirche i Lübeck från c. 1435 [6] och ett altare i Graudenz i Westpreussen från 1444 [7]. I Sverige ha vi altarskåpen i Bur och Lau på Gottland, Sigtuna i Uppland, Toresund i Sörmland, Sjögestad och Tjällmo i Östergötland, Grenna i Småland, i domkyrkan i Lund samt i S. Petrikyrkan i Ystad, alla med karakteristiska ikonografiska och ornamentala detaljer, vilka låta oss datera dem till förra hälften av 1400-talet eller något årtionde därefter [8]. Senare förekommer denna grupp i sin äldre typ

[1] Thode: Franz v. Assisi p. 475.

[2] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. III p. 614.

[3] „ „ „ V p. 10, 98, 591: Teterow, Malchin, Rossow m. fl.

[4] Matthaei: Holzplastik Taf. ix och xii.

[5] Schlie: a. a. II p. 76—80.

[6] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 7. Altarskåpet kom senare till Neustadt samt till museet i Schwerin. Se Schlie: a. a. III p. 284.

[7] Westpreussens Kunstdenkmäler I Beil. 2, p. 18.

[8] Om dateringen av en del av dessa altarskåp till förra hälften av 1400-talet, se Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 268 o. f. Altarskåpen i Bur och Lau (Mariabilden har gått förlorad) höra till de egendomliga långsträckta gottländska altarbilderna; det förra har ännu spetsbågar i baldakinverket, det senare polygont baldakinverk med svagt början kilbågar; i båda äro draperierna och figurernas hållning gotiska. Den långsträckta skåpformen, de ännu nästan runda bågarne och de gotiska gestalterna återfinnas i Sigtunaskåpet. Altarskåpen från Tjällmo (nu i Stockholm) och i Grenna ha ett galleri av rundbågar, och bland målningarne, vilka påminna om kölnska arbeten från 1300- eller början av 1400-talet, bl. a. den äldre typen av gisslingen, med Kristus bunden med bröstet, ej med ryggen, mot pelaren. Altarskåpen i Lund och Ystad ha ståtliga baldakiner

veterligen endast i altarskåpet från Kumla i Nerike, från 1477 [1], ett danskt altarskåp från 1479 [2] och altarskåpet i S. Nikolaikyrkan i Reval, från 1484 [3]. En noggrann statistik, som det varit möjligt att uppgöra för Slesvig-Holstein, visar att typen där under andra hälften av 1400-talet så gott som råkat i glömska [4].

Den senare typen [5] framträder första gången [6] i en egendomlig övergångsform i en grupp träbilder från Tschengels im Vintschgau i Tyrolen, nu i Germanisches Museum i Nürnberg. Bilderna äro från början av 1400-talet. Maria knäböjer framför den tronande Kristus, som sträcker sina armar emot henne; bakom dem synes på ett högre postament Gud Fader lyftande handen till välsignelse [7]. Fullt utbildad förekommer typen redan

---

i två våningar med gallerier av dels runda, dels ännu spetsiga bågar. Till förfärdigandet av det förra testamenterade Ida Petersen Falk av Gladsax 1398 tio mark silver (Brunius: Skånes konsthistoria p. 523). Altarskåpet i Sjögestad har dels rundbågar dels tidiga kilbågar. Altarskåpet från Toresund (nu i Strängnäs kyrkomuseum) har rundbågar och liksom de föregående figurer med gotisk hållning och drapering av klädedräkten. I intet av dessa skåp förekomma senare ornamentala motiv i baldakinverket. — Senare arbeten med denna typ äro bl. a. altarskåpen i Slaka i Östergötland, med kilbågar, drapering och hållning ungefär som det brukades 1460—80; från Möja i Uppland (nu i Stockholm), med tryckta kilbågar; från Över-Selö (nu i Strängnäs kyrkomuseum) i Nerike, med sena baldakiner. De förstnämnda altarskåpen bilda en stor del av det, som i Sverige på detta område kan tillskrivas 1400-talets förra hälft; en annan betydande del har som mittbild korsfästelsen med tre figurer. Till denna senare grupp kunna räknas altarskåpen i Ganthem, Sundre, Ardre, Gammelgarn, Wamblingbro och flere andra på Gottland, Heda och Järstad i Östergötland (Hildebrand: a. a. p. 269—273).

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 277.

[2] Beckett: Altertavler pl. xvi och p. 26.

[3] Neumann: Holzplastik Taf. vi.

[4] Se Matthaei: Schnitzaltäre p. 38—41, 98—116, 121—122. Av 31 altarskåp (n. 1—28, 40—42) från 1400—50 och tidigare ha 10 Marie kröning. Av 16 altarskåp (n. 29—39, 43—47) från c. 1450 höra 5 hit, och av 92 (n. 58—149) efter 1450 5, därav ett (Tieslund) av senare typ.

[5] Tydningen av en korstolsrelief i Lunds domkyrka, som Maria med Gud Fader och Kristus, är oriktig (Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 355—356). Det är Kristi dop som här avbildats.

[6] Å Klaraaltaret i Köln (1370—80) knäböjer Maria framför Kristus. Gud är ej avbildad.

[7] Katalog d. Originalskulpturen n. 75—78, p. 24. Jfr Bode: Deutsche Plastik p. 94.

vid århundradets mitt, t. ex. i en tavla av Enguerrand-Charonton från 1453—54 i museet i Villeneuve-lès-Avignon [1] och i ett altarskåp från Bamberg i Germanisches Museum, från c. 1460 [2], men egentligen tillhör den slutet av århundradet och början av 1500-talet. Den möter oss då ofta i den sydtyska konsten, men synes i norr ha varit jämförelsevis sällsynt.

Ehuru de båda typerna icke äro skarpt avgränsade i tiden [3], så utgör sålunda mitten av 1400-talet i stort sett gränsen dem emellan. I norden är denna gräns framskjuten med ett par årtionden, till 1470-talet, men äfven här vilar tyngdpunkten för den äldre framställningen på århundradets förra hälft, till vilken vi sålunda böra hänföra konstverk, där ej ornamenten, baldakinerna eller annat bestämt tyda på en senare tid. Detta giver ytterligare en bekräftelse åt den datering, till c. 1425—50, vi gjort i fråga om Raumoskåpet.

Altarskåpet i Raumo [4] skall enligt sägen ha hämtats till kyrkan av en överste Jordan, som deltog i Karl X Gustavs polska krig och ägde Lachtis gård i Raumo socken. Det finnes dock intet skäl att betvivla, att det redan under medeltiden fanns här. Möjligen har Jordan ombesörjt den restauration, som synbarligen utförts och vid vilken inskrifterna tillfogats och de kvinnliga helgonen bytt plats, så att de nu stå vända från huvudbilden.

Altarskåpet i Euraåminne.

I Euraåminne har bevarats mittdelen av ett altarskåp. Spår av gångjärn på dess sidokanter utvisa att det haft flygeldörrar. Skåpet och bilderna äro av ek, skåpets dimensioner 1,9 m höjd och 1,9 m bredd.

---

[1] Bouchot: Les primitifs français II pl. xli.

[2] Katalog d. Originalskulpturen. n. 205, p. 34.

[3] I det s. k. Fredrik III:s altaret i Neustadt, med årtalet 1447 å predellan, nn as båda typerna. Münzenberger: Altäre II p. 145 och pl. 5 i Heft XVI. En granskning av bilderna visar dock, att en del av dem bör dateras till c. 1500; de ha denna tids hållning och draperier.

[4] Aspelin: Rauman kirkko p. 189. — A. anser altarskåpet i Raumo vara från slutet av 1400-talet.

I skåpet har framställts konungarnes hyllning. Längst till vänster sitter Maria, en ungdomlig, ädel gestalt med fint, ovalt ansikte. Hon har långt, utslaget hår, över vilket hon bär ett lätt dok med krusad fåll samt krona. I hennes famn står det nakna Jesusbarnet, sträckande armarne emot den främste konungen.



Altarskåp i Euraåminne.

Bakom Maria synes Josef, en man med kraftiga anletsdrag. Han bär på huvudet en spetsig mössa eller huva av mjukt tyg; manteln är över axlarne omslagen till ett slags krage, och i högra handen håller han en stav. Till höger om madonnan framräcker den äldste konungen knäböjande sin tribut; hans drag äro åldrade och pannan fårad av bekymmer; skägget är tämligen kort. Rocken eller kjorteln sammanhålles kring midjan av ett med

plåtar besaget riddarbälte. Över axlarne bäres en hätta, som slutar med en bred bård nära armbågen och vars spets eller »strut» hänger ned över ryggen [1]. Bakom konungen synes en tjänare, vilken lyfter från hans huvud en likadan huva som Josef bär. Längre till höger står den andre konungen, vändande sig om och visande med högra handen uppåt (på stjärnan över Betlehem). Han är en medelålders man med något plumpa drag och grov näsa samt långt flätat skägg. På huvudet bär han en med en turban omvirad krona, kring livet ett riddarbälte, från vilket en stor väska eller pung hänger ned. En tjänare med ytterst grovt utseende samt långa nedhängande mustascher räcker åt honom ett helgedomskärl; han bär åtsittande hosor, till knäna gående rock och kort svärd vid ett enkelt bälte. Sist i raden står den yngste konungen, en ungdomlig, skägglös gestalt i fotsid kjortel med riddarbälte samt över axlarne en lång mantel eller kappa med bred omslagen krage och en löst hängande ärm; på huvudet bär han en krona. Också han emottager ett helgedomskärl av en tjänare med långt lockigt hår och egendomlig klädnad: kring överkroppen en kort, åtsittande jacka, nedanom midjan till knäna samt kring vadorna ett i flere tjocka varv lindat kläde. Knän och fötter äro bara.

Bakgrunden i skåpet är förgylld, utan mönster, med glorior bakom de heliga personerna. Av inskrifterna på dessa glorior kan numera läsas endast Josep custos. Baldakinerna äro tre till antalet (en bortfallen) och polygona, envar med tre sidor, bestående av ett högt och vackert gallerverk och framför detta en rundbåge, fylld med massverk av cirkelsegment o. s. v. samt krönt av en stängel med krabbor. Nedanför bilderna finnes ett lågt understycke, avdelat i fyra delar, envar med ett af gallerverk flankerat fyrblad i mitten. Å fyrbladen ha målats bröstbilder av helgon. Å det längst till höger varande framställes en konung med ett språkband, varå kan läsas: reges .a.i.. [2]. Färgen i denna bild är enkel: mörkbrun hudfärg med vita glansdagrar, samt hår och skägg utmålade med fina, ljusa penseldrag; dräkten är för-

[1] Om „hättan" se Hildebrand: Sveriges medeltid II p. 291—292.

[2] Enligt meddelande av prof. J. J. Tikkanen torde det här vara fråga om ps LXXI. 10: Reges Tharsis (et insulae munera offerunt). Se nedan p. 146 not 2.

gylld. I närmaste fyrblad till vänster synes bilden av en brunklädd munk; de övriga bilderna äro utplånade.

Det mest utmärkande i konstnärligt avseende hos dessa bilder är det synbara strävandet efter realism, vilken på ett kraftigt sätt bryter fram genom de ännu i mycket ofullkomliga formerna. Draperierna äro plumpa och schematiska, och armar och ben ofta vanskapliga och oriktigt förenade med kroppen; man betrakte t. ex. överkroppen hos den främste konungen eller ena armen hos den andre konungen och den tredje svennen. Men den gotiska stilens sneda gestalter och dekorativa drapering äro försvunna, och personerna ha avbildats i naturlig hållning. Man har 'en känsla av att konstnären arbetat efter levande modeller eller också efter ett konstverk av högre rang, vilket han icke i alla delar mäktat efterbilda. Skildringen är rik på figurer, och handlingen hos de enskilda gestalterna livlig; till dem som tidigare avbildats i denna grupp har nu kommit Josef, och envar av konungarne har med sig en tjänare [1]. Bäst har konstnären lyckats i individualiseringen av ansiktena. Josefs manliga, energiska drag bilda en verksam kontrast mot Marias blida anlete, och hos konungarne är skillnaden i ålder väl iakttagen; den går för resten igen också hos tjänarne med deras grova, uttryckslösa ansikten. Med förkärlek ha de olika kostymerna avbildats. I dessa bilder har realismen nedbrutit den gotiska konstens skrankor; endast kompositionen kan ännu sägas tillhöra en tidigare period.

Att döma av baldakinerna är detta altarskåp senast från medlet av 1400-talet. Detaljer i kostymerna bekräfta, att det bör dateras till förra hälften av århundradet. De påminna rätt mycket om de nämnda altarskåpen i Mildstedt och Neukirchen (1420—30) i Holstein [2]. Riddarbältet tillhör ju en tidigare period, och likaså erinrar den krusade fållen å madonnans huvudbonad om de djupt inskurna flikarna i dräkter från slutet av 1300-talet.

---

[1] Detta motiv anträffas t. ex. å ett diptykaltare i Mariakyrkan i Lübeck, från slutet av 1400-talet: en figurrik bild, där svennerna lyfta mössan av huvudet på en av kungarne, räcka fram relikviarierna o. s. v., alldeles som på vårt skåp. Münzenberger: a. a. I pl. 27 och p. 126.

[2] Också en jämförelse med altarskåpet i Landkirchen (1370—90), särskilt Judaskyssen, är av intresse. Jfr Matthaeis karakteristik, Schnitzaltäre p. 137, 162 (avb. p. 157).

I viss mån kan man säga, att bilden även i ikonografiskt hänseende tillhör en äldre typ. I själva valet av framställning finnes intet som utmärker en bestämd period. Konungarnes hyllning hörde till de ämnen, vilka, tack vare möjligheten till en rik och praktfull skildring, med stigande intresse omfattades av konstnärerna ända till medeltidens slut. Men visserligen är det ovanligt att finna denna grupp som mittbild i de snidade altarskåpen [1]. Under den romanska perioden avbildades, såsom vi funnit även i Urdiala och Kumlinge, Maria med Jesusbarnet i mitten och de tre konungarna var för sig på en av flyglarna. Den gotiska konsten införde en koncentrering och tredelning av kompositionen [2], med de två förste konungarne i mitten. Bilden hade alltjämt sin plats på någon av flygeldörrarne. Endast sällan påträffas därefter de tre konungarne var för sig, och bilden står då i mitten eller är ensam, t. ex. de tre fristående konungarne av Anthonius Berthold i Lorenzkyrkan i Nürnberg, från c. 1324 [3], samt vidare å ciboriealtaret i domkyrkan i Slesvig [4] och ett altare i S. Jürgen i Wismar [5], med rundbågsbaldakiner [6]. Genom kompositionen och bildens karakter av huvudbild ansluter sig altarskåpet i Euraåminne sålunda till åldriga förebilder. Det hör även till de framställningar, i vilka strävan efter representation ännu behärskar kompositionen, i motsats till renässansens verklighetsskildring. Men realismen i detaljerna tvingar oss att ej alltför långt tillbakaskjuta dateringen. Också om vi väga dessa fakta mot varandra, torde den nämnda dateringen 1425—50 befinnas vara riktig.

[1] I de målade altarbilderna är den vanlig som mittbild. Jfr den s. k. Kölner-Dombilden av Stephan Lochner från inemot 1450. Konungarnes hyllning var ett älsklingsämne för de kölnska målarne. Aldenhoven: Köln. Maler.

[2] Kehrer: Die heil. drei Könige p. 58.

[3] Anthonius Berthold var hovbildhuggare hos Ludvig Bayraren, som 1324 grundade Lorenzkyrkan. Graf: Gothische Alterthümer Taf. iv n. 326—328 och p. 17.

[4] Matthaei: Holzplastik Taf. v. 20. Från slutet av 1200-talet.

[5] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. II p. 86.

[6] I Sverige finnas, så vitt jag har mig bekant, två altarskåp med konungarnes hyllning som mittbild. Det ena finnes i Helsingborgs kyrka; kostymerna erinra om det nämnda altarskåpet i Wismar, men baldakinerna förefalla yngre. Det andra skåpet är från Hammarby i Södermanland. Att döma av figurer och baldakiner är det från c. 1460—80. Madonnan och den äldste konungen intaga mitten, och till vänster om dem stå, var för sig mellan strävpelare och under

Mindre altarskåp och grupper.

Några mindre altarskåp och grupper kunna ytterligare dateras till förra hälften av 1400-talet eller något årtionde därefter. Vi skola här sysselsätta oss med dem, som i ikonografiskt hänseende ansluta sig till de senast beskrivna konstverken.

I Tövsala finnes en bild av Maria, sittande vänd åt höger samt hållande händerna sammanlagda över bröstet till bön. Madonnan bär krona på huvudet. Vi ha tydligen här för oss en bild ur en grupp framställande Marie kröning. Den långa, stela överkroppen, de mäktiga, ehuru i ett reliefplan lagda vecken nedanom knäna, och behandlingen av håret, som bucklar sig något kring öronen, ävensom halsen, som småningom övergår i bålen, låta oss hänföra figuren till en tid, då den gotiska traditionen ännu var stark. Den påminner om figurer i det ovannämnda altaret i S. Jürgen i Wismar, och kan väl betraktas som samtida med dem eller från c. 1410. Bilden är av björk och 0,41 m hög.

I S. Mårtens ha bevarats några figurer ur ett altarskåp, nämligen Kristus och Maria ur gruppen Marie kröning, samt fyra sittande helgon (två av dem nu i Helsingfors). Hårbehandlingen hos de sistnämnda påminner om madonnor från mitten av 1400-talet; håret bildar en vågig kontur.

I S. Marie finnes ett altarskåp, som i mitten visar ovan Marie kröning och nedan den korsfäste med Maria och Johannes — denna enkla framställning, vilken även den är karakteristisk för slutet av 1300- och början av 1400-talet. På sidorna synas de tolv apostlarne i två rader samt fördelade så, att fyra komma

baldakin, de två övrige konungarne, till höger Olof och Erik, på flyglarne sex andra helgon. — En intressant bild av konungarnes hyllning påträffas å ett altarskåp i Halberstadt (avb. hos Münzenberger: Altäre, Heft XVI pl. 6; ej omnämnt i texten), av allt att döma från slutet av 1300- eller början av 1400-talet. Mittbilden visar Marie kröning (tidig typ); på flyglarne 9 helgon ordnade 3 och 3 samt på den fjärde tavlan konungarnes hyllning. Konungarne äro stelt uppradade efter varandra. — De heliga tre konungars altare i Åbo domkyrka grundlades av Magnus Olai Tavast (1412—50). Porthan: Opera Sel. II p. 407. Kanske hade altarskåpet i mitten en framställning av konungarnes hyllning.

på mittpartiet och åtta på flygeldörrarne. — I de sittande gestalterna se vi här, liksom i S. Mårtensbilderna, den i upplösning stadda gotiska stilen, med figurerna höljda i ett överflöd av mjuka, omotiverade veck. Ståndbilderna höra mera till den senare perioden; de äro raka och stela, och manteln är draperad på ett karakteristiskt sätt, lyft över ena armen fram över kroppen och bildande en följd av veck, som äro brutna i skarpa vinklar med spetsen nedåt — ett enformigt motiv, som synnerligen ofta påträffas under 1400-talets senare hälft. Baldakinerna ha enkla rundbågar, som dock redan uppåt utsända en list, flankerad av gallerverk. Altarskåpet torde kunna dateras till kort efter 1450.


Altarskåp i Halikko.

I Halikko finnes mittbilden av ett altarskåp, vars flyglar gått förlorade. Längst till vänster står Maria, vänd åt höger och hållande framför sig det nakna Jesusbarnet. Madonnan har långt hår och bär krona, men ej dok. Till höger följa efter varandra och stående var för sig de tre konungarne, två av dem vända mot Maria, den tredje mot åskådaren. Den främste av dem knäböjer icke. De äro alla lika klädda, i röda (hos den tredje grön), upptill åtsittande, nedtill i breda avrundade veck lagda, till knäna gående rockar [1], ett strax under livet sittande plåtbeslaget riddarbälte samt röda åtsittande hosor. Alla äro skäggiga, och någon skillnad i ålder kan icke iakttagas; den tredje har något längre, tvekluvet skägg. Hållningen är ytterst stel. — Bilderna stå i ett fyrkantigt skåp; av flygeldörrarnes gångjärn synas ännu spår. Skåpets dimensioner äro 1,18 m

[1] S. k. sorkoter. Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid II p. 287. Under 1300-talet buro männen snäva eller vida sorkoter. Den snäva slöt tätt till från halsen till höfterna; nedanför dessa hade den utseendet av en rikt veckad kjortel.

höjd och 1,15 m bredd. Baldakinerna, av vilka endast fragment bevarats, ha haft enkla rundbågar, invändigt tangerade av mindre dylika, vilka bildat näsor, och utan gallerverk ovantill. Bakgrunden i skåpet är prydd med ett egendomligt primitivt rätlinigt mönster i målning.

Den stela karakteren såväl i anordningen som hos figurerna ger åt detta arbete ett ålderdomligt tycke [1]. Även de rundbågiga baldakinerna hänvisa arbetet till förra hälften av 1400-talet. Endast madonnan är av yngre typ, vilket gör det sannolikt att skåpet tillhör en framskriden del av perioden; måhända är det från c. 1440, då enligt en sägen Halikko kyrka uppfördes av en medlem av ätten Horn [2].

I Vörå finnas några fristående bilder, vilka tydligen utgjort en reliefgrupp, framställande konungarnes hyllning. Den egendomliga, fyrdelade kompositionen, som gör ett högtidligare intryck än den vanliga, tredelade, tyckes giva vid handen, att vi även här ha för oss en mittgrupp ur ett altarskåp; figurerna äro också rätt stora, 0,60 m höga. — Längst till vänster står Josef lutad mot sin stav, så följer Maria med Jesusbarnet, därefter två av konungarne, av vilka den främre knäböjer, och sist till höger den tredje konungen. Bilderna äro av björk och i senare tid i stället för den ursprungliga, lösgjorda färgen övermålade med vitlimning, som nu i sin tur ställvis bortfallit och gör det svårt att rätt uppfatta bildernas detaljer. Det är icke säkert, om den tredje konungen varit avbildad som neger. Gestalterna äro smala, draperierna snäva och stundom omotiverat åtdragna. Madonnabilden påminner genom den upptill vidare kronan och den kring halsen omslagna manteln samt det nakna och frodiga, snett över famnen hållna Jesusbarnet om Mariabilder från 1400-talets mitt. Andra hållpunkter för dateringen saknas.

Ett par åländska altarskåp höra ytterligare till denna period, men skola behandlas i nästa kapitel i sammanhang med övriga åländska arbeten.

[1] Jfr Nervander: Kyrklig konst II p. 21. N. anser, att altarskåpet möjligen är en av inhemsk hand gjord senare fri efterbildning av något äldre bildverk.

[2] Rinne: Halikonlahden seutu p. 5. Samma sägen gäller också de närbelägna kyrkorna i Uskela, Salo och S. Bertils. I Halikko och Salo funnos dock tidigare kyrkor.

Fristående bilder (helgonskåp).

Det nämndes redan, att helgonskåpet är en form, som kan påvisas tidigare än det egentliga altarskåpet. I helgonskåpen bevarades också den äldre stilen längre än i altarskåpen. Det plastiska, som ej bands vid de stora ytorna, utvecklade sig i dem mera otvunget, och måleriet var av mindre betydelse. Därför böra också dessa konstverk under den nu i fråga varande perioden företrädesvis räknas till representationsbilderna.

Det vore dock orätt att säga, att icke den nya tiden tryckt sin prägel också på dem. Trots all den från gotiken nedärvda bundenheten och ofullkomligheten förfela icke heller de att göra det intryck, som all vårlig konst för med sig. I många av dessa arbeten förbinder sig 1300-talets ädla, fina stil med den frambrytande realismen till en samverkan, som gör dem till kanske de mest tilltalande konstverk medeltiden lämnat oss.

Bilden av S. Margareta, trampande på draken, i Vemo kyrka, visar ännu de smala axlarna och den svängda ställningen, som äro egendomliga för 1300-talets gotik, men det behagsjuka i uttryck och hållning framträder endast lindrigt. Beundransvärd är dräktens veckning, med den väl avvägda omväxlingen av vågräta och lodräta motiv, och fakturen, som låter oss ana ett varmt och mjukt stoff, såsom ylle l. dyl. En sådan realism är främmande för den gotiska stilen, där vecken äro stora och pompösa samt omsorgsfullt avrundade, med undvikande av alla skarpa kanter och inveck, och hela ytan underkastats en glättande överarbetning. Men om ock realismen redan gör sig gällande i Vemobilden, så behärskas dock det hela av den gotikiserande romantiska riktningens strävan efter linjeskönhet.

Framförallt dragas dock våra blickar till det härliga huvudet. Det är lätt böjt åt sidan och omramas av ett mjukt, framtill i två flikar fritt böljande hår. I detta ansikte har den gotiska konsten givit oss något av vad den drömde skönast och kunde bäst, och likväl vilar över det någonting ännu för mer. De brett och mjukt skurna dragen, som sakna uttryck eller på sin höjd förråda ett stilla eftersinnande, få dock liv av den individuella

uppfattning, som här framträder. Gotikens schematiska former äro redan långt borta.

Det finnes något av Meister Wilhelms anda i detta konstverk, som är ett av de förnämsta den medeltida konsten i norden skapat. Ansiktet är dock mera realistiskt än hos Meister Wilhelms madonnor, och Vemobilden torde väl få dateras åtskilligt senare, till början av 1400-talet. Draperierna ha sin motsvarighet i några snidade och målade konstverk från slutet av 1300- eller början av 1400-talet, t. ex. en nederrheinsk madonna i Nürnberg [1]; den s. k. Goldene Tafel från Lüneburg, nu i Provinzial-Museum i Hannover [2]; apostlabilderna från Mölln vid Lübeck, nu i Nationalmuseum i München [3]; Klara-altaret i Köln (tillskrivet Meister Wilhelm) [4]; altaret i Grabow i Mecklenburg från 1379 [5]; ett altarskåp utställt i Düsseldorf 1904 [6]; samt ett arbete, bebådelsen, av en fransk målare från c. 1400 [7]. I alla dessa bilder finna vi även samma anordning som i Vemo av det mjuka och lätt vågiga håret; kring pannan något åtliggande, och böljande ned över bröstet i två lösa, över axlarne kastade massor.

År 1447 testamenterade Greger Andersson (Garp, häradshövding i Vemo) åt »mynnæ soken kyrkio sancta margrete x marc» [8]. Kyrkans namn är ej angivet, men Vemoprästen var det ena av vittnena, och i de angränsande kyrkorna synas inga bilder av helgonet ha förekommit, om man undantager ett par obetydliga kalkmålningar. Detta skulle tyda på, att ett högaltare var upprest i Vemo åt S. Margareta, och det smyckades sannolikt av vår bild.

Bilden är av björk, 0,95 m hög, och utsnidad även baktill.

[1] Josephi: Holzplastik p. 119.
[2] Münzenberger: Altäre I Taf. 11—14.
[3] Graf: Gothische Alterthümer Taf. vii n. 538—549 och p. 33.
[4] Münzenberger: Altäre Heft IX Bl. 1, 2, XI, 1.
[5] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. III p. 188.
[6] Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1904, pl. 30.
[7] Bouchot: Les primitifs français I pl. xx.
[8] Arvidsson: Handlingar VI p. 16. Jfr Vallin: Suojeluspyhät p. 67. — Jag har hört uttalas den förmodan, att „mynnæ" borde tolkas som „Mynämäki" (det finska namnet på Virmo socken). Enligt meddelande av dr T. E. Karsten bör det översättas med „min". Virmo var också under medeltiden namn på socknen. Jfr Saxén: Finlands kommuners namn p. 50.



S. Margareta. Vemo.

Mera kraftigt och summariskt än i Vemobilden äro draperierna behandlade i de båda statyerna, föreställande antagligen S. Olof och S. Lars, i Virmo kyrka. Isynnerhet den senare är ett verk av god realistisk konst. Det energiska ansiktet på den kraftfulla halsen har en bakgrund av präktigt yvigt hår, och det bär ett uttryck av beslutsamhet, som väl stämmer överens med gesten, den kraftigt bakåtdragna högra armen och veckens härav betingade fall. Det är visserligen en tillfällighet, som ger åt bilden det påfallande intrycket av rörelse; ersätta vi de försvunna delarne, boken(?) under högra armen (i vänstra handen har burits ett halster l. dyl.) samt högra foten, så förtages intrycket. Men vilket temperament i ansiktet, med den hopknipna munnen och den rynkade pannan! — Över konungens anlete vilar en prägel av sträng värdighet, och även det är mera individuellt än gotikens schematiska bilder. Draperierna äro något rikliga, men naturliga, och visa självständighet i valet av motiv samt studium av naturen.

De båda bilderna uppvisa ännu egenheterna hos den gotiska stilen, draperiernas mäktiga skuggverkan och något av den sirliga hållningen, men realismen är dock det mest framträdande, och de stå närmare 1400-talets konst än Vemobilden. S. Olofs dräkt, den åtsittande vapenrocken och benkläderna samt det lågt sittande riddarbältet, hänvisar på årtiondena omkring 1400, och likaså hårets anordning i en valk kring huvudet, ett bruk som avlöste den tidigare seden att bära håret löst, med en utbuckling kring örat [1]. Manteln formar sig kring halsen till en uppstående krage.

Virmobilderna, som antagligen stått tillsammans i ett altarskåp, äro av ek och 1 m höga.

En bild av S. Karin, i Karis kyrka, har många likheter med Vemobilden. Draperierna äro ungefär likadana, ovan snäva och åtdragna tvärs över kroppen, nedtill och isynnerhet under armarna rika och rakt nedfallande. De äro dock ej så känsligt behandlade som å Margaretabilden. Håret faller på ena sidan löst ned över

[1] Jfr Viollet-le-Duc: Mobilier, art. Coiffure. Samma anordning av håret som i Virmo återfinnes t. ex. å konung Albrechts († 1412) bild i Doberan, från början av 1400-talet (Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkmäler III p. 644). Jfr även den nämnda Goldene Tafel från Lüneburg.



S. Lars och S. Olof. Virmo.



S. Karin. Karis.

bröstet; det är schematiskt utarbetat, med inskurna våglinjer. Ansiktet är rätt grovt och har ett stolt uttryck. Gestalten är obetydligt svängd. S. Karin har krona på huvudet och står på en hopkrupen krönt skäggig man; på vänstra armen håller helgonet en bit av ett hjul. Den rika förgyllningen å hår och dräkt är till större delen bibehållen. Bilden, som är av björk och 0,97 m hög, har sin plats på en plint med femsidig grundplan, och mot denna svarar en rikt utvecklad polygon baldakin överst; dörrarne som omslutit bilden äro borta, men ryggstycket finnes kvar. Hela denna arkitektoniska uppbyggnad är av ek och har en höjd av 1,50 m.

Redan på grund av stilen kan Karisbilden anses vara samtida med den konstnärligt visserligen mycket högre stående Margaretastatyn i Vemo, eller således från omkring 1400. Det vackra baldakinverket giver yttermera bekräftelse åt denna datering. Det visar rent arkitektoniska former, tagna från de gotiska kyrkfönstren: spetsbågar med massverk av cirkelbågar, som bilda näsor. Bågarne äro infattade av krabbkrönta vimperger. Överst höjer sig ett smäckert galleri av fönsteröppningar likaledes med en kröning av krabbor. Allt detta är motiv, som upptogos, ombildades och förvanskades i de senare rundbågsbaldakinerna med deras gallerverk. I denna tidiga gestalt, dock utan krönande spjälverk, förekomma baldakinerna t. ex. å de gottländska altarskåpen från slutet av 1300-talet.

Från början av 1400-talet är också en madonna i Janakkala. Marias huvud är bart, och flikar av håret falla löst ned över axlarne. Hon håller på vänstra knäet Jesus i stående ställning, med ett äpple i vänstra handen och sträckande den högra mot Marias bröst. Barnet är iklätt en isabellafärgad, fotsid klädning, ornerad med gripar, örnar o. s. v. inom rutor bildade av snett gående linjer, allt i guld. I högra handen har madonnan tydligen hållit en blomstängel eller spira. Hennes dräkt är förgylld, fodret grönt med gyllne sirater, och bårderna mönstrade med punkter i upphöjt arbete. Hon sitter på en tronstol, på vars sidor ha målats tvåkopplade gotiska fönster. Plinten är sexkantig och prydd med fyrblad, inom vilka synas örnar och gripar; allt detta är målat i rött, grönt och guld.

Prakten i dräkterna, vilka väl skola återgiva de i början av 1400-talet så omtyckta »sarrasin»stofferna, motsvaras av rätt stora förtjänster i utförandet. Kompositionen är ännu gotisk, och bilden ansluter sig genom sin framställning av på en gång det majestätiska tronandet och det innerliga förhållandet mellan mor och son till de madonnabilder från mitten av 1300-talet, vilka vi tidigare omtalat. Sådana bårder i upphöjt arbete som här förekomma även på de kölnska madonnorna med stående Jesusbarn. Men å andra sidan uppvisar bilden drag av den nya stilen. Madonnans ansikte är individuellt, men något grovt, isynnerhet tack vare den fettrika hakan; i de brett skurna anletsdragen och utarbetandet av håret påminner bilden om Vemostatyn. Minen är mycket stupid. Draperierna äro måttfulla och visa i vecken kring bältet naturliga och fint utförda motiv. Användningen av sicilianska och andra italienska vävnader, med deras upprepningsmönster av djur, blad o. s. v., synes i början av 1400-talet ha varit allmännare i norden än under 1300-talet;



Madonnabild i Janakkala.

de påträffas nämligen då ganska ofta på avbildningar, medan de äldre bilderna visa geometriska mönster, ofta gående i breda tvärränder över dräkten. Sannolikt är denna bild från c. 1400.

Bilden är av ek och med plint 1,8 m hög.

En helt annan typ möter oss i tvänne madonnor från okända kyrkor (den ena möjligen från Kalvola), nu i Helsingfors. Den ena bilden visar madonnan, en rätt bred och något undersätsig gestalt, stående framför oss med det nakna Jesusbarnet, vilket hon håller med bägge händerna, så att det halvligger tvärs över hennes famn och vänder sig mot åskådaren. Madonnan bär en krona med bred, uppåt starkt utvidgad ring, och det rika håret är ej täckt av något dok. Manteln, förgylld och blå, är upptill omkastad till ett slags krage kring halsen och samlar sig under armarne i rika veck; nedtill mot marken bryta sig vecken lätt utåt åt båda sidor. Marias hållning är endast obetydligt sned, huvudet lutar något åt vänster, och det rätt fint utförda ansiktet visar intet spår av leende. Bilden är av ek och 1 m hög samt snidad även på baksidan, där den har en krok, som synes utvisa, att den varit upphängd på en vägg eller pelare. — Den andra bilden är så lik den beskrivna, att de skulle synas vara gjutna i samma form, om ej storleken skulle skilja på ett par centimeter. Manteln har varit röd (?) och blå.



Madonnabild från Kalvola (?).

I kompositionen och detaljerna hos dräkten överensstämma de två madonnabilderna med bilden å ett skåp i Jacobikirche i Lübeck, från 1435. Samma egenheter i kostymen antecknar Goldschmidt [1] för sandstensfigurerna samt ett par helgonbilder av trä från Katarinakyrkans kor från tiden 1400—40, och härtill kunna ytterligare läggas högaltaret i Marienkirche (1415—25), de kloka och fåvitska jungfrurna, från Burgkirche (mitten av 1400-talet), samt

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 11 m. fl., Taf. 7, 10, 11.

en madonna av sandsten å västportalen till Marienkirche (1450). De ha även, liksom våra finska madonnor, håret något bucklat kring öronen, dock ej så energiskt som 1300-talets bilder, och ej upprullat strax nedtill. Även detta nämner Goldschmidt flerstädes som egendomligt för bilder från mitten av 1400-talet. En stenmadonna från ett 1420 i Marienkirche upprättat altare håller Jesus i den karakteristiska ställningen [1]. Dylika bilder saknas icke utom Lübeck; här må nämnas en madonnabild i Kaiser-Friedrich-Museum i Berlin, från en kyrka i Mark Brandenburg, daterad c. 1400 [2] och endast obetydligt skiljande sig från de nämnda — Jesus hålles på ena armen, och manteln är hopfäst över bröstet med ett spänne; vidare bilder i München [3] och Nürnberg från början av 1400-talet [4]; en madonna i altarskåpet i Boeslunde (1420) [5], där Jesus hålles i samma riktning, med huvudet till vänster. Omslagen mantel återfinnes å kalkmålningar, t. ex. i Kongsted i Danmark från c. 1430 [6]. Ingenstädes bär dock denna typ en sådan prägel av lokalkonst som i Lübeck. — I Sverige finnas flere bilder av samma typ som de finska: ett par madonnor i Strängnäs kyrkomuseum, madonnor i Söderköping, Torpa m. fl. [7] Det synes vara tämligen allmänt utbredda alster av den lübeckska konstverksamheten vi i de svenska såväl som i de finska madonnorna ha för oss; tiden för deras uppkomst kan sättas till de två decennierna omkring 1425.

Till samma riktning hör en sittande madonnabild från okänd kyrka, nu i Helsingfors. Jesus hålles i den karakteristiska ställningen tvärs över famnen, och madonnans ansikte erinrar om en av de nämnda stående bilderna, isynnerhet genom den långsträckta, tunna näsan och vissa drag kring munnen. Här är madonnan dock avbildad leende, och ett dok faller i vågiga flikar

[1] Lübecks Bau- u. Kunstdenkm. II p. 305.
[2] Bode: Bildwerke n. 291, p. 87 och pl. xxii.
[3] Graf: Gothische Alterthümer Taf. ix n. 509.
[4] Daun: Veit Stoss p. 3 och Abb. 2.
[5] Beckett: Altertavler p. 24, pl. iv.
[6] Magnus-Petersen: Kalkmalerier, pl. xxii. 5.
[7] En madonna på altarskåpet i Segerstad i Helsingland (nu i Statens Historiska Museum i Stockholm) hör ock hit, ehuru den redan tillhör senare hälften av århundradet. Jesus, som hålles i halvliggande ställning, vänder sig om mot Maria. Baldakinerna ha kilbågar.

över håret. Även denna bild har ett motstycke i Lübeck, nämligen madonnan å ett altarskåp i domkyrkan, från c. 1450[1]. Formen på kronan skiljer sig i någon mån från de stående madonnornas: ringen är högre och arbetad i ett stycke med de låga liljorna, medan dessa i de nämnda bilderna äro stora och särskilt påsatta. En likadan kronform som å den sittande bilden förekommer t. ex. å altarskåpet från Neukirchen (1420—30)[2].


Pietàbild i Bjernå.

En pietàbild i Bjernå synes även härstamma från den lübeckska konstmarknaden. Utförandet är jämförelsevis fint, och madonnans ansikte saknar icke uttryck. Vecken äro tunna och täta och breda nedtill ut sig åt båda sidor liksom på de stående bilder vi påträffat. Detta draperimotiv, som i viss mån är karakteristiskt för de tunna relieffigurerna under 1400-talets förra hälft, återfinnes i några andra pietàbilder. I Nystad finnes en dylik; kompositionen är här stel, i det Kristus ligger utsträckt över madonnans knän och ej omfattas av henne. Madonnan har det konventionella gotiska leendet. Draperierna äro mäktiga. I Karis finnes en pietàbild med samma stela uppfattning; Maria håller dock Kristus i sina armar. Draperierna i denna bild äro likadana som i en bild av S. Antonius eremiten, med klocka i handen, i samma kyrka, och de två bilderna ha sannolikt stått i ett och samma altarskåp[3]. Nystads- och Karisbilderna synas vara från de första årtiondena av seklet, Bjernåbilden yngre, från inemot 1450[4].

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 8.

[2] Matthaei: Holzplastik Taf. xi.

[3] Draperierna i de två bilderna erinra om två stuckbilder av apostlar från c. 1420, i Mariakyrkan i Lübeck. Lübecks Kunstdenkmäler II p. 306.

[4] Jag skall längre fram, i sammanhang med frågan om 1400-talets krucifix och om vesperbilder från senare hälften av århundradet, närmare behandla

Några bilder visa så stora likheter i ett eller annat hänseende med de nu beskrivna, att de kunna hänföras till samma period. I utarbetandet av det energiska ansiktet samt behandlingen av hår och skägg påminner en bild av S. Olof i Ikalis kyrka rätt mycket om konungabilden i Virmo. Konungen sitter på en tronstol, flankerad av två höga fialer, och trampar under fötterna en människohövdad drake. Draperierna äro vida, men naturliga och måttfulla. Bilden är en högrelief, av björk, 0,60 m hög. — Till dessa två ansluter sig i vissa avseenden en Olofsbild i Ulfsby kyrka; även här återfinna vi det karakteristiska, yviga håret, och kronan är av samma ståtliga form som å de nyss nämnda madonnabilderna. Konungen sitter, med en långskaftad yxa i högra handen och ett runt relikviarium i den vänstra; han bär plåtbeslaget riddarbälte. Bilden är av ek och 1,06 m hög, dess ålder kan möjligen bestämmas, då vi veta att Ulfsby nuvarande kyrka uppfördes omkring 1429 [1]. — En bild av S. Olof i Reso kyrka har åtsittande kläder och lågt riddarbälte; manteln är omslagen till en upprättstående krage. — I Sääksmäki kyrka finnas två bilder, S. Nicolaus och S. Knut av Danmark [2]. Den förre är en skäggig man i biskopsdräkt. Den senare är iklädd kunglig skrud, en fotsid kjortel, snäv kring liv och höfter, och med en rad knappar framtill, samt mantel och lågt sittande riddarbälte. Konungen är skäggig och har i högra handen hållit ett svärd l. dyl., varav nu endast fästet är kvar, i den vänstra en uppslagen bok, på vars båda utåtvända blad man (två gånger) kan läsa: sancte kanut. Hårets anordning i en valk påminner om bilden av S. Olof i Virmo, men det minutiösa utförandet liksom ansiktets något robusta karakter tillhör en senare tid. — En S. Annabild i Tövsala sitter under en baldakin, med rundbågar [3] och krönt av en krenelerad fris, lik-

pietàframställningarna. — Under förra hälften av 1400-talet uppstodo naturligtvis krucifix, men åtminstone tillsvidare kan man ej skilja dem från de till en senare period hörande, och alla 1400-tals krucifix skola därför omtalas på en gång.

[1] Rinne: Satakunnan kirkot p. 26—27.

[2] Man bör skilja mellan konung Knut och hertig Knut. Den förre avbildades med svärd, den senare med lans, svärd och en rosenkrans kring huvudet. Magnus-Petersen: Kalkmalerier (lilla uppl.) p. 49 o. f.

[3] Se avbildningen p. 121.

nande dem som finnas på de nedan beskrivna helgonskåpen i Salo. Också draperibehandlingen samt ornamenten längs bildens ryggstycke äro likadana som där. Men för övrigt saknas hållpunkter för tidsbestämningen. — En reliefbild av Marie kröning finnes i Tenala kyrka: Kristi och Marias bröstbilder i stiliserade moln [1]. Marias huvud och denhöga, upptill vidare kronranden påminna om de nyssnämnda madonnorna i Helsingfors.

Madonnabilden i Nystad.

Omgiven av en strålgloria står Maria med Jesusbarnet i sina armar på ett stort, nedåtvänt ansikte; det är Johannes uppenbarelse om den heliga jungfrun som här avbildats (Joh. Upp. XII. 1: Och ett stort tecken syntes i himmelen: en kvinna, klädd med solen, och månen under hennes fötter). Madonnan bär krona och under den ett dok över det vågiga håret; hennes huvud är fint och vackert och böjer sig lätt åt sidan. Det nakna Jesusbarnet håller hon tvärs över famnen i liggande ställning. Draperierna samla sig i täta klungor under vardera armen, och nedtill breda de ut sig. Vid madonnans fötter knäböja två små änglar. Under månen synes till vänster den tiburtinska sibyllan, som visar madonnan i skyn för kejsar Augustus, och till höger riddaren Gideon knäböjande framför ullskinnet. Den förra framställningen syftar på legenden om kejsaren, som en natt drömde sig stå och samtala med sibyllan. Han frågade: vem blir min efterträdare. Sibyllan svarade: det skall komma en hebräisk gosse, utan fläck och fientlig emot våra altaren. Då lämnade kejsaren platsen och upprättade på Capitolium ett altare där, varest kyrkan Ara Coeli står [2]. Den senare bilden illustrerar Domareboken VI. 36—40: Gideon sade till Gud: — si jag vill lägga klippt ull på logen; om daggen lägger sig allenast på ullen, och hela marken förbliver torr, så skall jag förstå, att du vill frälsa Israel. Gideon var under medeltiden en förebild för den kristne riddaren; det var legenden om honom som

[1] En likadan framställning finnes i en initial i Missale Aboense blad xlvii, framför en text om Marie himmelsfärd.

[2] Venturi: Storia dell' arte it. I p. 93. Jfr Schultz: Legende von Maria p. 59.

gav upphov till riddareorden »der goldene Vlies». Bilden av Gideon är en symbol av Marias jungfrulighet [1], och den var bland de gammaltestamentliga framställningar, som, liksom sibyllorna, typologiskt sattes i samband med Marialegenden [2].



Madonnabild i Nystad.

Nystadsbilden är ett av de få exemplen inom vår skulptur på detta för den medeltida religiösa konsten så karakteristiska typologiska framställningssätt. Man uppfattade gamla testamentet som ett förebud till det nya, och sökte till alla händelser i Kristi liv — senare även i Marias — motsvarigheter, typer, i judarnes gamla historia och profeternas liknelser. Allt mer utvidgade sig kretsen av dessa typer; också hedniska element upptogos, såsom sibyllorna och de hedniske filosoferne. Under 13. århundradet nådde denna systematiska typologi sin höjd. Därefter förbleknade minnet härav mer och mer, i den mån konsten övergick i lekmannahänder och realismen vann insteg. En mer historisk uppfattning av de framställda bilderna gjorde sig gällande. De gamla typologiska serierna funnos visserligen kvar, framförallt i de s. k. biblia pauperum, träsnittsverken från 1400-talet, vilka voro kringspridda överallt och tjänade konstnärerna som förebilder [3]. Men

[1] Schultz: a. a. p. 50.
[2] Kraus: Christl. Kunst II. 1 p. 270 o. f. Jfr p. 369.
[3] Sylwan: Kyrkomålningar i Uppland p. 21 o. f.

man tog därifrån, ungefär på måfå, det ämne man särskilt intresserade sig för, utan sinne för bildens typologiska innebörd.

I vår medeltida konst finnas några dylika typologiska bilder bland kalkmålningarna, särskilt i Lojo och Hattula kyrkor [1]. De äro dock fullkomligt historiskt uppfattade; intresset rör sig kring Kains, Isaks, Moses, Daniels historia som sådan, icke som förebild till Kristi liv och död. Bildernas sammanhang med framställningarna ur nya testamentet i samma kyrka betonas på intet vis. Att dock den typologiska uppfattningen icke var alldeles främmande hos oss, finna vi t. ex. av altarskåpet i Euraåminne, där bröstbilderna under huvudframställningen synas vara typologiska [2], samt av den liturgiska litteraturen. I sångerna till Marias ära i den s. k. Codex Cumoënsis (sannolikt från början av 1500-talet) heter det sålunda bl. a.

Fecundata sine viro
genuisti modo miro
genitorem filia.
Fusa celi rore tellus
fusum Gedeonis vellus
deitatis pluvia.
Florens ortus austro flante
porta clausa post et ante
via viris invia [3].

Denna sekvens kan gott gälla som text till bilden i Nystad. Gideon var den förnämsta typen till bebådelsen och symbolen av Marias jungfrulighet; andra framställningar slöto sig under tidernas lopp härtill, så att också Hezekiel framför den slutna porten (Hez. XLIV. 2), Gud i en brinnande buske framför Moses, sibyllan visande madonnan i skyn åt Augustus, blevo typer för Maria. Denna typologiska grupp synes ha bibehållit sig med seghet; den

[1] Nervander: Lojo kyrka p. 72 m. fl. Huru föga den typologiska innebörden av bilderna gör sig gällande framgår bäst därav, att N. i sin omsorgsfulla undersökning alls icke berört den. N:s bok utkom före det nämnda arbetet av Sylwan, där våra nordiska kyrkomålningars beroende av biblia pauperum och deras typologiska bildserier ådagalägges.

[2] Se ovan p. 127 not 2; jfr Einsle: Biblia pauperum Tab. c; som typ för konungarnes hyllning finnes här en bröstbild med inskriften *Reges tharsis* &c.

[3] Granit: Codex Cumoënsis p. 34—36.

är den enda, som spelar någon roll i altarskåpsskulpturen (å korstolarne voro de typologiska framställningarna talrika [1]). Den förekommer å en mängd bilder av madonnan i skyn [2]; möjligen har också det skåp, i vilket Nystadsbilden stått, ovantill haft de två framställningar, som nu saknas.

Bilden av Maria med sol och måne tillhör egentligen slutet av medeltiden, då den förekommer också annorstädes i vårt land [3]. Men den möter oss redan tidigare, t. ex. å altarskåpet i Boeslunde i Danmark, från omkring 1420 [4], samt å en bild i Nürnberg, från förra hälften av 1400-talet [5]. Det kan därför ej möta några betänkligheter att datera Nystadsbilden till den tid, varom alla detaljer, även de lågt sittande riddarbältena på gestalterna nedtill, bära vittne, eller senast till c. 1450. — Bilden, som i nyare tid målats blå och vit, är utarbetad i alldeles flack relief, av björk och 0,60 m hög. Solstrålarna ha överklätts med, delvis utskurits ur tjockt papper, varpå målningen anbragts.

Helgonskåpen i Salo.

Den lilla träkyrkan i Salo (nära Brahestad) med sina intressanta målningar från 1600-talet gömmer inom sina väggar också ett par dyrbara konstminnen från medeltiden — två helgonskåp, vilka kanske kunna sägas vara konstens förstlingar i hela Österbotten. Endast en madonnabild i Storkyro företer drag, som kunde tyda på en högre ålder, men såsom det redan nämndes [6] är det här sannolikt fråga om en efterbildning.

Det ena helgonskåpet har i mitten den snidade bilden av

[1] En utredning av de talrika typologiska framställningarna i korstolsskulpturen finnes hos Öhman: Korstolar p. 79 o. f. — I altarskåpen synas typologiska bilder tidigare ha varit allmänna. Se t. ex. altarskåpen från 1300-talet i Cismar i Holstein (Matthaei: Holzplastik Taf. vi), med bilder bl. a. av korsfästelsen och kopparormen i öknen, samt i Doberan i Mecklenburg (Schlie: Kunstdenkmäler III p. 592—605): huvudaltaret, helgekorsaltaret och ett sakramentshus.

[2] T. ex. å bilder i Pribbenow och Rosenow i Mecklenburg (Schlie: Kunstdenkmäler V p. 168, 201) samt å ett altarskåp i Falsterbo i Skåne.

[3] I Somero, Pälkäne och Pedersöre (Aspegren: Pedersöre sokn p. 63).

[4] Beckett: Altertavler p. 24 och pl. iv

[5] Daun: Veit Stoss p. 3.

[6] Se sid. 60.

S. Olof. Konungen, en smärt gestalt med kraftigt, allvarligt ansikte och tudelat skägg, står på en människohövdad drake och håller i vänstra handen ett runt relikviarium; den högra handen är bortfallen. Han är iklädd en åtsittande, framtill med en tät rad knappar hopknäppt vapenrock, åtsittande benkläder samt en kort, över axlarne kastad mantel, som fasthålles över bröstet med ett fyrkantigt spänne; nedanför höfterna sitter ett plåtbeslaget riddarbälte längs bården av rocken. Bilden står på en fyrkantig plint under en baldakin med rundbågar, ganska högt spjälverk och krenelerad kröning; den kan omslutas medels dubbelt vikbara dörrar.


Olofsbild i Salo.

De inre sidorna av dessa ha horisontalt delats i tu och upptagas av målade bilder ur S. Olofs och S. Eriks legender. Ovan till vänster synes S. Olofs färd till trollen. Ett skepp med låg mast och svällande segel ilar fram över böljorna. Till vänster i aktern står konungen med ett spjut (eller skaftet av en yxa?) i handen, och bredvid honom en krigare, som skjuter med en båge. Flere andra män synas i mitten av båten. Målningen är ställvis skadad och har kanske mist väsentliga delar av framställningen, dock ej i så hög grad som de följande bilderna. — Ovan till höger avbildas S. Olofs martyrdöd. Iklädd röd vapenrock och hosor samt grön mantel sitter konungen på en tronstol till vänster. Hans huvud är lutat mot högra handen, och han blickar dystert nedåt. I vänstra handen håller han ett spjut l. dyl. En krigare i rustning framträder från höger och hugger honom med yxa i knäet. Golvet är mönstrat i rutor. — Nedan till vänster framställes S. Eriks sista mässa. Till vänster knäböjer konungen i sin röda dräkt, lutande huvudet mot vänstra handen. Till höger synes ett altare med en kalk, och framför detta en i grått klädd andlig. En världslig man står i mitten, mellan konungen och prästen. — Nedan till höger se vi S. Eriks martyrdöd. Av de till större delen förstörda figurerna kan till höger urskiljas en krigare i rustning, ringbrynja, vapenrock, saladhjälm med visir samt lågt sittande riddarbälte; han håller en stridsyxa i högsta hugg, och vid hans fötter synes




S. Olofs härfärd och martyrdöd. Salo.

det blödande huvudet av en krönt man. — På yttre sidorna av dörrarnes yttre delar ha framställts: till vänster en biskop med skägg samt klädd i vit alba, brun dalmatika och grön kåpa, möjligen S. Nicolaus; till höger en skäggig konung med spira och runt relikviarium, bärande åtsittande röd vapenrock med lågt riddarbälte, röda hosor och blå mantel. Under bilden står S' ericus rex.

Helgonskåpet är av ek och 1,97 m högt; dörrarnes dimensioner äro 1,35 m höjd och (de yttre) 0,23 m bredd; den snidade bilden är 0,97 m hög.

Kostymerna äro sådana som förekomma i konstverken från senare hälften av 1300-talet och början av 1400-talet. Vid denna tid bars ännu ringbrynjan som försvarsrustning, och över den var dragen den snävt åtsittande vapenrocken med riddarbältet lågt nere kring höfterna. Plåtar voro visserligen fästa på rustningen för skyddet av ädlare delar, och särskilt knäskålarne och armbågarne voro på detta sätt skyddade redan under 1300-talet, men det egentliga plåtharnesket uppstod först under förra hälften av 1400-talet, och samtidigt som det vann utbredning, försvann bl. a. riddarbältet[1]. Såsom vi redan nämnt, ägde den sistnämnda förändringen rum i de stora kulturländerna c.



S. Eriks martyrdöd Salo.

[1] Boeheim: Waffenkunde p. 139.

1400—1420, men i norden bevarade sig riddarbältet längre. Det förekommer t. ex., i en alldeles likadan anordning som å Salobilderna, å svenska rikssigillet från 1436 [1]; senare hade det sin plats högre upp, nästan kring midjan, såsom i den stora, av Sten Sture d. ä. 1489 till minne av slaget vid Brunkeberg bekostade Göransbilden i Stockholms Storkyrka [2]. — Saladhjälmen åter framträdde i Frankrike i fulländad form först i början av 1400-talet. Den var en biform av den redan under 1200-talet brukade järnhatten, som vi se avbildad t. ex. på Gideon i den ovannämnda Nystadsbilden; men av hattens brätte var i saladhjälmen kvar endast den del, som hade till uppgift att skydda nacken. Denna hjälm trycktes så djupt ned över huvudet, att man behövde å framsidan anbringa hål över ögonen, men den kunde också skjutas tillbaka över hjässan [3]. Detaljerna i rustningarna å vårt altarskåp synas således giva vid handen, att detta härstammar från förra hälften av 1400-talet [4]. Karakteristiska för samma tid äro rundbågsbaldakinerna och den krenelerade kröningen.

Det andra altarskåpet har som huvudbild den krönta madonnan, hållande det nakna Jesusbarnet i halvliggande ställning tvärs över famnen. Hon bär gyllne dräkt med blått foder. Bakom hennes huvud är en gloria med omskriften mater misericordie. Madonnan står på en femkantig plint under en baldakin med spetsbågar, fyllda liksom hörnen däröver med massverk, samt med krenelerad kröning.

Flygeldörrarne kunna vikas dubbelt, och de fyra fälten visa i en rad fyra helgonbilder. Längst till vänster står S. Anna i grå klädning, grön mantel och vitt dok, bärande på vänstra armen Maria i röd klädning och blå mantel. Madonnan håller i sina armar det nakna Jesusbarnet, som sträcker sig upp emot henne.

---

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid II p. 301.

[2] „ „ II p. 313.

[3] „ „ II p. 336—337.

[4] I bilderna från Nystad och Salo kunna vi första gången studera rustningarna under vår medeltid. Tidigare avbildades de ej, dels emedan vapenrocken dolde dem, dels emedan bilderna i allmänhet visade mera ideella kostymer, utan synnerlig förkärlek för det realistiska återgivandet av detaljerna.

Så följer biskop Henrik i röd, rikt guldstickad mässkåpa över ljusblå dalmatica och vit alba; på framsidan av den sistnämnda är nedtill en fyrkant av samma tyg som kåpan. Under hans fötter ligger Lalli iklädd en kort röd jacka, gula hosor och svarta skor, samt lyftande mössan av sitt blodiga huvud. Vidare avbildas S. Erik, skäggig, med krona på huvudet och bärande en vapenrock av rikt mönstrat brunt och gyllne tyg, röda hosor och grön mantel, fäst framtill med ett smycke. Riddarbältet sitter lågt, vapenrocken sluter ej tätt kring kroppen, utan är rätt vid. Konungen håller ett svärd i högra handen, en spira i den vänstra. — Sist till höger följer ett kvinnligt helgon i grå klädning och mörk mantel, röd bok (?) i högra handen och fyra fina blodstrålar utströmmande från midjan (S. Brigitta?). — På yttre sidorna av de yttre dörrhalvorna synas fragment, som visa att bebådelsen (Maria och Gabriel) här varit framställd.



Helgonskåp i Salo.

Detta helgonskåp är av ek och 1,61 m högt. Dörrarnes dimensioner äro 1,3 m höjd och 0,3 m bredd. Huvudbilden är 0,95 m hög.

Huvudbilden i skåpet tillhör den grupp av madonnor från förra hälften av århundradet, som vi nyss lärt känna. Det mest karakteristiska är Jesusbarnets ställning, tvärs över Marias famn. Marias gestalt är bred och undersätsig, men har ännu något av gotikens sneda hållning, och huvudet är ovanligt mycket lutat. Ansiktet är välbildat och visar intet leende, manteln är bakom

halsen omslagen till en krage, draperierna äro vackra, men rikliga och döljande kroppens former. De samla sig längs sidorna under armarne och äro nedtill böjda åt båda sidor. — Också i detta helgonskåp hänvisa baldakinerna och kröningen över dem till en tidigare del av 1400-talet. Spetsbågarne i dessa baldakiner äro av den form, som förekommer tidigare än rundbågarne, men de äro här rätt fula, och massverket består ej av mindre bågar på inre sidan av de större, utan av cirklar, fiskblåsliknande figurer o. s. v. Helgonskåpet torde kunna dateras till omkring 1450.

Målningarne å Olofsskåpet visa kraftiga gestalter och energiska ansikten med ett något bistert uttryck; färgen är jämförelsevis mörk, de svarta konturlinjerna fina, och gestalterna äro i viss mån modellerade genom skugglinjer. Å Mariaskåpet äro figurerna vekare, och isynnerhet ansiktena ej så energiska; färgen är ljusare och mera omväxlande, modelleringen sker mera genom nyansering av lokalfärgerna. Ehuru de två helgonskåpen tydligen ej äro alster av en och samma konstnär, stå de varandra dock mycket nära genom tidskarakteren i framställningarne, genom tekniken samt anordning, ornering o. s. v. Bakgrunden såväl för skulpturen som på tavlorna är röd med svarta stjärnor och en bred, med enkla förgyllda ornament prydd bård.

I Mariaskåpet kunna vi bättre uppskatta stilen än i Olofsskåpet med dess till övervägande del historiska framställningar, vilka icke kunna jämföras med tidigare arbeten. I figurerna i det förstnämnda helgonskåpet återfinnes intet av 1300-talets manierism. De lugna, något uttryckslösa ansiktena, och de raka, ännu rätt styva gestalterna visa en avgjort realistisk uppfattning. Figurerna äro långsträckta, och huvudena ovanligt små. Åtbörderna bliva ej rätt tydliga under de tunga dräkterna. Men vilken frihet, vilken naturlighet och individualitet finnes här ej i utarbetandet av ansiktena, vilken färgrik prakt i kostymerna! Med ett slag träder måleriet fram i vår konst[1] i ett så fulländat skick, som det överhuvud uppnådde hos oss under medeltiden.

Vi få dock ej tänka oss, att den konst som här möter oss

[1] Av de målningar som bevarats i vårt land, är endast bilden å ett litet altarskåp i Urdiala (se ovan p. 59) äldre. I Sverige finnas, utom de gottländska målade altarbilderna, t. ex. de små altarskåpen i Eds, Tjällmo, Järstad och Grenna, med målningar, som påminna om den kölnska målarskolans alster.

är inhemsk. Icke heller den svenska konsten från denna tid kan, såvitt man nu känner den, uppvisa något med Salomålningarna jämförligt. Utan tvivel ha dessa kommit från Lübeck. Och likväl höra de oss till mer än nästan allt annat som vi ha kvar av dylika konstverk. Det är nordiska personer och ämnen, som här blivit avbildade.

Vi skola närmare uppehålla oss vid ett par av dessa framställningar, vilkas mening kräver en utredning. Det är först och främst bilden med det seglande skeppet å Olofsskåpet.

Tydningen av de tre övriga bilderna är klar. Olofs martyrdöd framställes i enlighet med legenden så, att han dräpes med en yxa, och i enlighet med bruket i dessa framställningar [1] träffar det dödande hugget honom i knäet. Den andra bilden måste då avbilda Eriks martyrdöd, och även till denna bild finnas motsvarigheter, t. ex. å (den nu förstörda) Erikstavlan i Uppsala, där konungen var avbildad liggande på marken med avslaget huvud [2]. En likadan bild finnes å ett altarskåp från Länna kyrka i Uppland. Salobilden företer dock den ovanligheten, att det dödsbringande vapnet är en yxa, ej ett svärd. Den tredje bilden åter ansluter sig nära till Erikslegenden, där det förtäljes, hurusom konungen bevistade mässan, då han fick underrättelse om att fienden var i annalkande [3]. I Olofslegenden nämnes intet, som passar in på denna framställning. En alldeles likadan bild som i Salo finnes å ett helgonskåp från Över-Enhörna i Södermanland [4], och samma komposition av ämnet förekom å en vägg-målning i Gamla Uppsala kyrka [5].

[1] Jfr Daae: Norges Helgener, bilderna i slutet.

[2] Peringskiöld: Monum. Ulleraker. p. 49 o. Tab. iv.

[3] Fornsvenskt Legendarium III p. 347.

[4] Helgonskåpet från Över-Enhörna har i mitten S. Olof med yxa, på flyglarne: till vänster ovan Eriks segelfärd till Finland, nedan Eriks sista mässa; till höger Olofs segelfärd till trollen samt Olofs martyrdöd, avbildad liksom i Salo. I bilden med Olofs härfärd står konungen på land; ute på havet synes ett tomt skepp; djävlarne ha spjut, liksom finnarne på Eriksbilden. — Helgonskåpet är från senare hälften av 1400-talet. I det torra utförandet med tempera-färger, med tjocka konturer, grova ansikten och få färger med blanka glansdagrar, stå de svenska målningarna betydligt efter Salobilderna.

[5] Peringskiöld: Monum. Upl. per Thiundiam p. 205. Målningen var från Karl Knutssons och Jöns Bengtssons tid, således äldre än 1468.

Den fjärde bilden däremot hör till de framställningar, i vilka en sammanblandning av Olofs- och Erikslegenderna kan iakttagas. Det är huvudsakligen några väggmålningar i svenska kyrkor, vilka förete denna tvetydiga karakter[1]; till dem ansluter sig en målning i Nykyrko i Finland[2]. Vanligtvis uppgivas dessa bilder föreställa S. Eriks korståg till Finland; en av dem (i Floda) skall till och med ha burit en härpå syftande inskrift. Men å andra sidan uppvisa de detaljer, som tvinga oss att uppfatta dem som framställningar ur Olofslegenden. Konungen håller en yxa, skeppets förstäv är prydd med ett oxhuvud (»Oxen» var namnet på Olofs krigsskepp), och vanskapliga figurer ha avbildats på stranden (dock avbildas stundom även »de djävlar liknande» finnarne i striden mot Erik på detta sätt).

Andra bilder kunna däremot endast tydas som scener ur Erikslegenden, emedan de höra till hela serier av dylika framställningar. Hit höra bilder såväl å den nämnda Erikstavlan i Uppsala domkyrka som på väggarne i Gamla Uppsala kyrka; härtill kan läggas en bild å S. Henriks kenotafium i Nousis[3], där två skepp avbildats, det ena med Erik, det andra med Henrik ombord. I Ösmo kyrka i Uppland synas sida vid sida de varandra liknande bilderna av Olofs och Eriks härfärder[4]. Slutligen förekomma två nästan likadana bilder å det redan nämnda altarskåpet med S. Eriks och S. Olofs snidade statyer från Länna kyrka i Uppland[5]. Den ena bilden avser S. Erik. Den uppvisar en detalj, som förekommer å de tre övriga nämnda bilderna: biskop Henrik är avbildad vid konungens sida. Ännu en likhet består däri, att ingen bågskytt i dessa framställningar är avbildad på skeppet (utom på Nousisbilden), vilket däremot ofta är fallet med Olofsbilderna.

[1] Sylwan: Kyrkomålningar p. 63. Daae: Norges Helgener p. 129.

[2] E. Nervander, Kyrklig konst II p. 41. Den i fråga varande målningen, vilken genom en i vår tid anbragt inskrift uppges avbilda S. Eriks färd, visar ett skepp med framstammen utsnidad till ett oxhuvud, och i bakstammen står bl. a. en upprätt yxa. Konungen är avbildad utan skägg. På stranden synes en djävul.

[3] Nervander: S. Henriks sarkofag, pl. iv.

[4] Sylwan: Kyrkomålningar p. 72—73.

[5] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 303. Altarskåpet har rundbågsbaldakiner och ålderdomliga skulpturer. — Erik är tydligen från ett äldre skåp.

Salobilden företer intet annat av dessa kännetecken på, vilken av de två helgonens legender man avsett att avbilda, än att en bågskytt framställts vid konungens sida. Men det är osannolikt, att man i en serie bilder skulle velat framställa tre scener ur Eriks liv och blott en ur Olofs, vilken dock är huvudbild i helgonskåpet. Förhållandet här är alldeles likadant som i Över-Enhörna, där även mittbilden utgöres av Olof, och målningarne delats mellan honom och Erik. Vi böra därför tyda den fjärde framställningen som S. Olofs härfärd.

S. Henriksbilden i Mariaskåpet är densamma som otaliga gånger möter oss i kyrkor i vårt land och Sverige. Helgonet avbildas trampande på Lalli, vilken från sitt blodiga huvud avtager biskopsmössan, som han rövat. Då det är första gången vi påträffa S. Henrik i vår konst, är det här på sin plats att beröra framställningarne av honom samt överhuvud hans dyrkan [1].

S. Henriksdagen omnämnes redan 1256 och 1268, och när Åbo domkyrka år 1300 invegs bl. a. till hans ära, var han allmänt dyrkad även i Sverige. Hans namn förekommer såväl i Östgötalagen (c. 1290) som i Upplandslagen (1296), och i en runkalender från 1328 finnes hans tecken [2]. Han är även upptagen i Uppsalakalendariet av år 1344 [3]. Vid dateringen av medeltida handlingar nämnes han i Finland tidigast 1353, i Sverige 1357. Också söderom Finska viken var han tidigt känd; år 1320 skänkte en borgare i Reval, Johan av Kalmar, arvet efter sin hustru Margareta till byggnadshjälp åt S. Henriks tempel i Åbo [4]. Från 1400-talets början växte hans dyrkan snabbt på båda sidor om Bottenhavet. I Uppsala domkyrka funnos icke mindre än fem altaren, som gömde reliker av honom [5], däribland det 1400 av rådmannen i Stockholm Peder Åländing grundlagda, 1410 invigda S. Henriks- och S. Erikskoret. År 1435 invegs Erntuna kapell och altare i Uppland, och därvid nedlades reliker

[1] Jfr min uppsats i Finskt Museum 1899 p. 45. Jag har ej funnit tillfälle att komplettera denna delvis på handskriftstudier i Köpenhamn och Stockholm vilande undersökning.

[2] Neovius: Chronographia p. XIII.

[3] „ „ p. I.

[4] Svartb. p. 18.

[5] Peringskiöld: Monum. Ulleraker p. 25 o. f.

av de 11,000 jungfrur och S. Henrik[1]. Ungefär vid samma tid lät också biskop Magnus Olai Tavast (1412—50) utföra det dyrbara kenotafiet i Nousis kyrka med helgonets bild och framställningar ur hans legend[2], och det är först nu, som även avbildningarne av honom börja vittna om den utbredning hans dyrkan vunnit[3]. 1438 instiftades av domherren i Uppsala Johan Andreae och borgaren i Stockholm Kort Rogge ett altare med S. Henriks bild samt reliker av honom i karmeliternas klosterkyrka i Danzig[4]. Mot slutet av medeltiden var han bekant även i Norge, där han finns upptagen i det trondhjemska missalet[5]. Ja, t. o. m. i England var han känd; också där var det i ett karmeliterkloster hans minne levde[6].

En undersökning av, i vilken mån S. Henrik var dyrkad inom och utom landet, försvåras väsentligen av att man ej med säkerhet kan säga, vilka bilder som avse honom. Å ett altarskåp från Hille kyrka i Gestrikland (nu i Stockholm) finnes en biskop utan Lalli under fötterna, men en inskrift upplyser oss om, att det är S' hinrik. Helgonet avbildades således även på detta sätt, utan Lalli, och det är klart, att de många biskopsbilder utan särskilt attribut, vilka förekomma i våra kyrkor, företrädesvis måste räknas som Henriksbilder. Endast S. Nicolaus kan därjämte komma i fråga, då det gäller tydningen av dylika bilder. Han är, med upplysande inskrift, avbildad å våra kyrkomålningar, t. ex. i Tövsala; han är också upptagen i Åbomissalet (som tot. duplex, således ivrigt dyrkad). Hans namn var rätt allmänt som förnamn (Nils). Ingå kyrka var invigd åt honom[7]. Nicolaus

[1] Uppl. Fornminnesför. Tidskrift I p. 16.

[2] Nervander: S. Henriks sarkofag.

[3] Bland avbildningar av helgonet med Lalli må nämnas en kalkmålning i Danmarks kyrka i Uppland. Sylwan: Kyrkomålningar p. 141.

[4] Peringskiöld: Monum. Ulleraker p. 298. — Jfr nedan, Nådendalsskåpet.

[5] Breviarium Nidrosiense 1519 och Missale pro usu totius regni Norvegiae sec. ritum sancte metropolitane nidrosiensis ecclesie. — S. Henrik förekommer ej i danska kalendarier (t. ex. Missale Lundense).

[6] James: S. Henry of Finland p. 221. Wessely (Iconographie p. 216) omnämner en avbildning av Henrik, utförd i kopparstick av J. B. de Cavalleriis efter N. Circignano och ingående i ett arbete Ecclesiae anglicanae trophaea (tryckt Rom 1584).

[7] Hausen: Västra Nyland p. 28.

avbildas i regeln som en biskop med kort skägg[1]. Henrik förekommer däremot på nästan alla säkra bilder utan skägg. Undantag finnas visserligen i fråga om såväl den ene som den andre. Så är t. ex. Nicolaus å målningen i Tövsala samt å en snidad bild i Storkyro skägglös, och i Storkyro finnes en snidad bild av S. Henrik med Lalli, där biskopen bär skägg. Men i stort sett torde man kunna säga, att S. Henrik avbildas utan skägg, och de flesta biskopsbilder av detta slag i vårt land kunna tydas som framställningar av honom.

Altarskåpet i Nykyrko.

Den förnämsta prydnaden i det år 1470 med valv och väggmålningar smyckade templet i Nykyrko var det altarskåp, vilket i gott skick bevarats ända till våra dagar. Det är utan tvivel utfört under förra hälften av 1400-talet; måhända hämtades det dock först senare, samtidigt med kyrkans målande och korstolarnes förfärdigande, till kyrkan. Det är svårt att tänka sig detta konstverk i en torftig miljö; rent konstnärligt sett såväl som ur historisk och ikonografisk synpunkt är det ett av våra mest betydande konstminnen.

De snidade bilderna i mitten samt på inre sidorna av flygeldörrarne framställa scener ur Marias levnad, målningarna på dörrarnes yttre sidor hänföra sig till S. Barbaras legend. De senare hava tilldragit sig den största uppmärksamheten och, egentligen oriktigt, givit konstverket dess namn: Barbaraaltaret.

Huvudgruppen i mitten visar oss jungfru Marias död i kretsen av Kristi lärjungar, samt däröver Marie kröning. Legenden berättar härom: Då Maria var sextiotre år gammal, fick hon av Kristus uppenbarelsen, att hon skulle dö. Hon ville då ännu en gång se apostlarne samlade omkring sig, och ehuru de hade spritt sig kring hela världen för att förkunna ordet, kommo de svävande på moln till hennes dödsläger. Där tände de på ljus samt greto och klagade. Då sade den yngste av dem, Johannes, till de övriga: gråten icke, på det ej folket må säga, att vi frukta

[1] Detzel: Christl. Ikonographie II p. 549.

döden, vi, som predika uppståndelsen. Och Kristus samlade omkring sig alla änglar och heliga i himmelen och upptog Maria till sin tron.

På vår bild ligger Maria utsträckt på sin bädd, med dok på huvudet och ett täcke över kroppen. Ögonen äro slutna. Bakom dödslägret böjer sig Johannes ned över den avsomnade och tillsluter med ena handen hennes ögon; med den andra lyfter han lätt upp hennes ena arm. Bakom honom hjälpas två apostlar åt att tända ett ljus; till vänster vid ena ändan av bädden synas två andra, av vilka den ene höjer ett rökelsekar[1], på vars glöd han blåser, och vid den motsatta ändan till höger står ett annat par, den ene hållande en foliant, ur vilken den andre sjunger. Nedtill framför sängen sitta fyra apostlar; längst till vänster en, som trött lutar sitt huvud mot handen; så en med djärvt utseende, som med händerna lyfter upp sin nakna fot och skrapar sig under fotbladet; så en vek, melankolisk figur med huvudet på sned, ögonen sänkta och händerna hopknäppta över en skriftrulle, som han håller i famnen; sist till höger S. Jakob med pilgrimshatten, som glidit ned och hänger vid ett band över axlarne; också han lutar huvudet mot handen, med armbågen stödd mot sängens fotända. — Upptill synes i mindre skala Marie kröning avbildad i moln. Madonnan sitter till höger, vänd emot Kristus, som lyfter en krona på hennes huvud. Några änglar ordnade i ring och svävande i moln vända sig jublande mot de två; på sidorna sväva ytterligare två större änglar.

Ovan till höger framställes fortsättningen av legenden. Då apostlarne sedan, heter det, buro Maria till graven, sjöngo några av dem med så hög röst, att judarne vaknade och sade: låtom oss döda alla apostlarne och bränna Marias kropp. Under överste-prästens ledning skyndade de mot bärarene. Några av dem grepo tag i kistan. Men deras händer förstenades, och de blevo hängande vid kistans rand; andra åter blevo blinda. Då bådo de Petrus om förlåtelse, och han botade dem, som trodde på Kristus. — Bilden visar apostlarne, med lugnt utseende bärande kistan

[1] Den övre delen av detta rökelsekar saknas numera. Blåsandet på glöden i Marias dödsscen förekommer redan i den byzantinska konsten, och motivet användes särskilt av de nederländska konstnärerna under 15. och 16. årh. Exempel ur den italienska konsten: Venturi: La madonna p. 423.



Det inre av altarskåpet i Nykyrko.

på två bårstänger. Två som krigare klädde män ha skyndat fram och fattat tag i kistan, vid vars övre rand deras uppsträckta händer röra; den ene vänder ryggen åt oss, den andre vänder sig om och öppnar munnen till ett skrik.

Ovan till vänster avbildas Kristi födelse. Madonnan böjer knä framför det på marken liggande Jesusbarnet (det är nu bortfallet), och runt omkring knäböja änglar, några av dem hållande kläden utbredda såsom ett slags bakgrund för scenen. Bakom till höger synes krubban med oxen och åsnan. — Under denna bild framställes Jesu omskärelse. Två präster syssla kring altaret med operationen; i bakgrunden stå Josef och Maria samt två kvinnor.

Den sista bilden, nederst till höger, är svår att tyda. Jungfru Maria med Jesusbarnet i famnen sitter på en tronstol till vänster. Framför henne knäböjer en man i ovanlig dräkt, närmast liknande en nutida regnkappa, uppskuren på sidorna och med vid krage. Bakom honom framräcker en hårbeväxt djävul med bockskägg och långa, spetsiga öron en tavla eller skrivelse.

Sannolikt har här avbildats en episod ur Mariasagan, nämligen Teofilus' räddning. Teofilus var en präst på Sicilien, och underverket med honom skedde år 537. Han skötte så väl biskopens göromål, att efter dennes död alla ville välja honom till biskop. Men han nöjde sig med sin förra ställning och lät en annan bliva vald. Denne fattade agg till Teofilus och berövade honom hans ämbete och inkomster. Teofilus fann då icke på bättre råd i sin harm än att han försvor sig åt djävulen. Han skrev med sitt blod ett brev, där han förnekade Gud, Guds moder och Kristus. Andra dagen lät biskopen också kalla Teofilus och blev hans vän samt skänkte honom full upprättelse. Då fick Teofilus häftiga samvetskval över, att han skrivit brevet. Men genom bön till Guds moder vart han frälst och återfick brevet [1].

---

[1] Teofiluslegenden ingår i den i Fornsvenskt Legendarium intagna Mariasagan. Denna, som icke förekommer i Jacobus a Voragines Legenda aurea, utan blivit de svenske översättarne bekant ur andra källor (se Stephens uppgifter i Fornsv. Legend. II p. 1301), omfattar huvudsakligen berättelserna om Marias död och begravning samt hennes underverk, således samma serie som delvis är avbildad å Nykyrkoskåpet. Ungefär liknande framställningar finnas bland målnin-

Baldakinerna över dessa reliefer äro polygona, med tre sidor och kilbågar av tidig form, ännu nästan rundbågar, med enkelt mass- och spjälverk. Skåpets dimensioner med uppslagna dörrar äro 2 m höjd och 2,60 m bredd.

Målningarne med framställningar ur Barbaralegenden äro fördelade på tvenne par flygeldörrar, i det altarskåpet är en s. k. pentaptyk, med dubbla dörrar på var sida. Då det inre paret slås tillsammans, ses på yttre sidorna fyra målningar, vilka jämte fyra andra dylika på inre sidorna av det yttre flygelparet bilda en sammanhängande serie avbildningar till legenden. De yttre sidorna av det senare paret dörrar ha åtminstone nu inga bilder.

Den heliga Barbara levde i medlet av tredje århundradet i staden Nicomedia i Bitynien. Hennes fader, Dioscorus, var en av hedendomens ivrigaste förkämpar och dessutom en grym och egensinnig man. Han älskade högt sin dotter och nekade henne intet, men höll henne instängd i ett torn, på det ingen man skulle få se henne. Likväl lyckades kyrkofadern Origenes komma till tals med henne och omvända henne till kristendomen. Hon begärde av sin fader lov att bygga ett badrum bredvid tornet,

garna i Lojo och Hattula kyrkor; den unge mannen i bilden med underverket är där klädd i världslig dräkt, djävulen griper honom i armen och håller ej en bok utan fattar tag i en med vidjor sammanbunden ställning av egendomlig form (i Lojo), medan gula trästycken flyga omkring honom. Jfr E. Nervander: Lojo kyrka p. 34, och handskriven berättelse om Hattula kyrkas målningar, i Historiska Museets arkiv. N. förmodar, att Hattulabilden illustrerar legenden om judapilten i elden (Fornsv. Legend. I p. 22). Det är sannolikt, att både Nykyrkomästaren och kyrkmålaren öst ur en dylik litterär källa. — I bearbetningen av Teofiluslegenden (medeltidens Faustlegend som man kallat den; Janitschek: Malerei p. 126) tävlade medeltidens franska och tyska poesi, och i konsten avbildades den ofta (Springer: Iconogr. Studien p. 128). I hymnerna nämnes Teofilusepisoden oftast först bland underverken, strax efter berättelsen om Marias död och begravning; den är ej sällan det enda som nämnes, och om något underverk över huvud upptages, är den med (medd. av dr Yrjö Hirn). Som exempel på den förkärlek legenden åtnjöt må nämnas den stora skulpterade Teofilusframställningen i Nôtre-Dame i Paris och, bland miniatyrer, en handskrift i München från 1200-talet med en hel serie avbildningar ur legenden (Janitschek: a. a. p. 126). Från senare tid är: Miracles de Nôtre-Dame, en bok skriven 1456 för hertig Filip den gode av Bourbon; Teofilusbilderna följa omedelbart efter Mariabilderna. Bland träsniderier har jag påträffat dylika endast på ett altarskåp av Veit Stoss, i Krakau (Daun: Veit Stoss p. 25). Här lägger Maria brevet på den döendes bröst.

och då byggnadsarbetet begynte, lät hon där göra ett litet kapell och förság det med tre fönster, på det att hon alltid måtte hava inför sig en bild av treenigheten, ty andra bilder vågade hon icke ha.

Här börjar raden bilder ur helgonets legend. På första tavlan, överst till vänster, ses till vänster tornet, en mäktig byggnad i flere våningar med en kraftig gesims överst samt krönt av en kupol. Bredvid tornet synes en mindre byggnad med trappgavel och tre höga fönster alldeles invid varandra. Nedanför står Dioscorus, en kraftfull, skäggig man i gröna, guldstickade kläder samt med en röd mössa med uppslaget bräm; från mössan nedhänger utmed ryggen en lång vit duk. Vid sidan bär han en kort kroksabel. Han pekar upp emot de tre fönstren och vänder sig frågande om mot Barbara, som står till höger i röda, guldstickade kläder. Ivrigt gestikulerande med händerna utlägger hon sin tro för honom.

Den andra tavlan visar Barbara, som flytt ut i skogen, för att ej hennes vredgade fader skall döda henne med sitt svärd. Långt borta mellan några träbevuxna kullar, över vilka tornet på avstånd höjer sig, synes Barbaras blonda huvud omgivet av en gloria. En hög mur stänger utsikten för Dioscorus, som sökande vandrar fram med dragen sabel och ena handen knuten. Bakom honom synas två tjänare med rått utseende nyfikna titta fram.

Den tredje tavlan visar Barbara alltjämt i sitt gömställe. Dioscorus är nu till häst, och de två tjänarne följa honom. Landskapet är ett annat: i bakgrunden klippor, omväxlande med små trägrupper. På en gräsbevuxen plan i förgrunden stå två i trasor klädda herdar, av vilka den ene för Dioscorus utpekar Barbaras tillflyktsort. Några får och en vallhund synas nedan till vänster; till höger är gräsmattan betäckt av gräshoppor, antydande det straff, som drabbade herdarne för deras förräderi.

Den fjärde tavlan visar Barbara, som föres i fängelse av sin fader. Dioscorus griper henne med ena handen om det långa, löst hängande håret, och den andra höjer han knuten till slag. De båda tjänarne synas bakom till vänster. — I tornet, dit Barbara föres, synes ett fönster med galler, och bakom detta Barbara och Kristus, vilken uppenbarar sig för henne om natten och uppmanar henne till ståndaktighet i tron.



Målningarna på altarskåpet i Nykyrko.

Den femte tavlan visar Barbara, som anklagas av sin fader inför ståthållaren Marcianus. Helgonet föres fram från höger av två råa knektar, av vilka den ene med ett lystet uttryck närmar sitt ansikte till hennes. Hon bär ej mer över axlarne den enkla röda manteln, liksom i de föregående bilderna, utan hennes präktiga klädning av röd guldbrokad synes i all sin glans. Hennes händer äro bundna, huvudet sänkt. Framför henne till vänster sitter ståthållaren på en tronstol, vars karm är prydd med bilden av ett lejon. Också han är iklädd en dräkt av röd guldbrokad med hermelinsbräm; på huvudet bär han en spetsig mössa med brunt bräm, framtill prydd med en agraff och två uppstående fjädrar. Vid sidan av honom, längst i förgrunden till vänster, står en i grönt klädd drabant. I bakgrunden i mitten står Dioscorus, som anklagande visar på Barbara. De två tjänarne sticka fram sina huvud i var sitt hörn av tavlan.

Den sjätte tavlan visar Barbara bunden vid en påle; kläderna ha tagits av henne, och endast ett vitt skynke hänger ned från hennes länder. Den ene knekten höjer en piske för att slå till, den andre avskär hennes bröst med en kniv. Till vänster stå Marcianus och Dioscorus, åskådande marterscenen, och bakom dem synas de två tjänarne.

Den sjunde tavlan visar Barbara, hängande vid de fastbundna armarna från en på två höga klykor vilande stång. De båda knektarne bränna hennes nakna kropp med stora brinnande risknippen. Marcianus och Dioscorus stå till vänster; bakom dem de två tjänarne.

Den åttonde tavlan visar Barbara med bundna händer böjande knä. Bakom henne står Dioscorus, som höjer sitt svärd för att halshugga henne, och bakom honom Marcianus och de två tjänarne.

Bakgrunden i alla dessa bilder har varit förgylld. Endast på något enstaka ställe kan man under den nyare övermålningen se, att den fordom haft ett medels inslagna punkter gjort mönster av små blad o. d. Den som utförde restaurationen, hade förstånd nog att, utom nyförgyllningen, måla endast de förstörda ställena och lämna det övriga, däribland det mesta av ansiktena och de präktiga dräkterna, orört. Det nya är också lätt att igenkänna både med syn och känsel; det viktigaste är drabanten bredvid Marcianus i tavlan längst till vänster, Barbara i tavlan längst till



Altarskåpet i Nykyrko: Dioscorus finner Barbara (tredje tavlan).

höger, samt stora stycken mark m. m. i de undre delarna av tavlorna nertill. Barbaras händer på den sjätte tavlan bilda en intressant motsats mot hennes händer på den sjunde: på den förra restaurerade, klumpiga, nästan liknande ett knippe korvar, på den senare utsökt fina. — De snidade bilderna äro helt och hållet nymålade och förgyllda, och bakgrunden i de två nedre avdelningarne på flyglarne har bemålats med ett fult rött draperi. — Tyvärr har målningen i de fyra yttersta tavlorna under senaste tid, efter flyttningen av altarskåpet från kyrkan till museet i Helsingfors, i hög grad skadats genom sönderspruckning.

Frågan, varifrån detta altarskåp leder sitt ursprung, har genom några egendomliga omständigheter råkat på avvägar. En sägen berättar, att det anträffats kringflytande i havet såsom vrakgods från ett förlist ryskt fartyg, och traditionen har vunnit styrka genom det främmande tycket i detta skåp och genom en inskrift på den tavla, som djävulen i Teofilusbilden räcker fram mot madonnan. Inskriften har lytt:

F. X. III. N. ЧI.
A. БP. DΛ. Ч.
X. X. H. X. X.

Allt detta har föranlett en författare [1] att ifrågasätta, om ej arbetet vore österländskt, och en dylik förmodan uttalas ofta av personer, som se altarskåpet.

Den nämnda sägnen är en variant av en allmänt spridd tradition, ungefär av samma slag som berättelserna om krigsbyten från trettioåriga kriget.

Vad inskriften beträffar, så är meningslösheten i denna blandning av latinska och nyryska bokstäver — en och annan typ tillhör intet av dessa alfabet — uppenbar. Vid en undersökning fanns under denna inskrift en annan: det latinska alfabetet A B C o. s. v., också det troligen senare anbragt.

Mera vägande kunde det tredje skälet förefalla. De snidade bilderna ha utan tvivel ett slaviskt tycke: de breda ansiktena med utstående kindkotor, det korta näspartiet och den låga pan-

[1] Nervander: Kyrklig konst II p. 25



Altarskåpet i Nykyrko: Barbara marteras (sjunde tavlan).

nan, ja även det åtliggande, liksom med olja fuktade håret, erinra om den ryska nationaltyp, som vi ännu dagligen ha för ögonen. Men de skilja sig mycket från de magra och nervösa gestalter, i vilka t. ex. Veit Stoss återgav sina polska samtida. I varje fall ha vi ej att göra med ett ryskt-byzantinskt arbete. Skulpturen är över huvud främmande för den byzantinska konsten. Om skulpterade arbeten också icke alldeles saknas [1], så höja de sig dock aldrig till den realism, som är egen för den västerländska konsten under slutet av medeltiden, och som i Nykyrkobilderna så starkt slår emot oss.

Ett par motsvarigheter i ikonografiskt hänseende till Barbaratavlorna finnas i östra Tyskland, i de närmast de slaviska länderna belägna provinserna. — I Schlesien var Barbaras dyrkan mycket allmän [2], och det förnämsta alstret av den schlesiska konsten, ett altare från år 1447 från en kyrka i Breslau, uppvisar en omfattande serie av bilder ur helgonets legend [3]. I Krakau, där Teofiluslegenden för övrigt också förekommer avbildad, finnes en åt Barbara invigd kyrka. I Danzigs Marienkirche bevaras likaså ett altarskåp med framställningar ur Barbaralegenden. I hela det övriga Tyskland har jag icke påträffat dylika serier. En jämförelse mellan dessa altarskåp och Nykyrkoskåpet är därför av stort intresse. Den visar dock, att väsentliga olikheter förefinnas redan i valet av ämnen, i det att bilderna i de tre serierna ej motsvara varandra. Breslauskåpet har av 12 bilder endast 4 gemensamma med Nykyrkoskåpet. Något större överensstämmelse med detta visar Danzigskåpet, men i konstnärligt avseende är skillnaden mellan de obetydliga målningarna där och de präktiga Nykyrkotavlorna mycket stor [4].

[1] I det rika kyrkomuseet i Novgorod finnas en madonna av den vanliga byzantinska typen samt en ikonostas med reliefer av bebådelsen och de fyra evangelisterna, allt snidat i trä. Se även Münoz: L'art byzantin p. 181—187.

[2] Münzenberger: Altäre I p. 202.

[3] Schultz: Breslauer Maler-Innung p. 125. Jfr samme författares karakteristik av den schlesiska konsten, med dess slaviska ansiktstyper, i Mitth. d. K. K. Central-Komm. VII (1862) p. 287.

[4] Barbaraaltaret i Breslau har följande tolv framställningar ur legenden: 1. Murare anbringa ett tredje fönster i tornet. Till höger Barbara och en grupp kvinnor. 2. Dioscorus drager sitt svärd mot Barbara. Flere personer i förgrunden. 3. Templet, där Dioscori gudabilder ligga sönderslagna. Till vänster

Lika litet i dessa två altarskåp, vilka först tilldragit sig vår uppmärksamhet och, åtminstone delvis, äro representativa för sina orter, finna vi i andra arbeten i östra Tyskland avsevärda likheter med Nykyrkobilderna. Däremot överensstämmer den konstnärliga behandlingen av dessa i anmärkningsvärd grad med det år 1424 av Meister Francke i Hamburg utförda Tomasaltaret i Johanniskirche.

Dioscorus med följe. 4. En ängel räddar Barbara ur templet. 5. Herdarne visa Barbaras gömställe. Barbaras huvud bakom klipporna, de betande fåren och herdarnes dräkt erinra om Nykyrkobilden. 6. Landskap med gräshoppor härjande herdarnes betesmark. 7. Barbaras bröst ryckas ut. 8. Barbara brännes. Kompositionen påminner i någon mån om Nykyrko. 9. Barbaras bröst avskäras. 10. Barbaras kropp släpas av en häst längs marken; änglar täcka den med ett kläde. 11. Barbara knäböjer; Dioscorus höjer svärdet för att halshugga henne. En grupp kvinnor är närvarande. Dioscori österländska dräkt är ej olik Nykyrkobildens; isynnerhet det från turbanen nedhängande klädet samt kroksabeln erinra om densamma. 12. Dioscorus och hans följe träffas av blixten.

Redan i valet av ämnen råder sålunda en rätt stor olikhet mellan de båda serierna i Breslau och Nykyrko. Endast fyra scener äro gemensamma, och om kompositionen här uppvisar likheter, så är detta väl mera tillfälligt eller beror på ämnets natur, som ej tillstadde stor omväxling i framställningen. I konstnärligt hänseende är skillnaden också stor. Grupperingen i de något breda tavlorna i Breslau är tämligen lös, i motsats till trängseln och bundenheten i Nykyrko. Rörelsen i mera handlingsrika scener är i Breslaubilderna mycket orolig, ehuru lugna grupper ej saknas. Färgerna äro ganska blacka, med en angenäm ton, där isynnerhet ljusgrönt gör sig gällande — också detta en olikhet mot de i rött, guld och grönt stämda Nykyrkobilderna med rätt mörk färgskala. Ansiktena äro bleka, runda och ej markerade hos männen såsom i Nykyrko. Överarmarne äro korta, händer och underarmar smalare än i vårt altarskåp. Draperierna äro pösande. På det hela taget förefalla Breslaumålningarne yngre.

Barbaraaltaret i Danzig har åtta målade bilder: 1. Tornet muras. 2. Barbara föres i fängelse. Någorlunda lik Nykyrkobilden. 3. Barbara brännes. 4. Barbara inför ståthållaren. 5. Barbara föres till avrättsplatsen. 6. Barbara halshugges. 7. Dioscorus träffas av en blixt. 8. Barbara gravlägges av änglar. Bakgrunden är förgylld i fyra av bilderna, i de fyra övriga utgöres den av en blå himmel.

Serien visar här något större likhet med den i Nykyrko förekommande, men i övrigt står det obetydliga Danzigskåpet ännu längre från vårt än Breslauskåpet. Kompositionen är livlig, men något torr. Ansiktena äro mycket realistiska, råa hos männen, fula, nästan påminnande om Lucas Cranachs typ, hos kvinnorna. Gestalterna äro grova, lemmarne smala, med häftiga rörelser. Draperierna äro mäktigt svängda hos Barbara; männen bära åtsittande kostymer. Glansen och prakten i Nykyrkoskåpet återfinnes ej här.

Upptäckten av Meister Francke[1] är en av dessa sällsynta, lyckliga tillfälligheter, då konstforskningen icke blott bragt i dagen förut okända konstverk av epokgörande betydelse, utan även lyckats finna namnet på deras mästare. År 1862 uppköptes av en i Paris vistande dansk officer till museet i Schwerin nio tavlor från ett större altarverk, vilket man lyckades identifiera som det, som smyckat Englandsfararnes år 1435 inköpta kapell i Johanniskirche i Hamburg. Då altarskåpet av de nye ägarne uppsattes i kapellet, ansågs med skäl, att det först sagda år blivit utfört, och dess mästare, som ej var känd, erhöll namnet Hamburgmästaren från år 1435. Senare gjordes i ett arkiv ett fynd, som ådagalade, att Englandsfararne redan 1424 låtit Meister Francke utföra verket. På stilkritisk väg har man kunnat tillskriva mästaren åtminstone två andra, mindre arbeten.

Det första mäktiga intrycket av Meister Franckes konst beror på färgen. Den har en glöd, en prakt och en glans som i målade kyrkfönster, och den är likväl blid och harmonisk. Hans palett har alla färger. Blått, rött, grönt och vitt äro hans älsklingsfärger, gult förekommer mera sällan, mest i en skiftning mot orange. De olika färgfläckarne äro alltid stämda i harmoni med grannfärgerna, och varje bild har en enhetlig färgstämning. Varje enskild tavla är ett koloristiskt individuum. Målaren upprepar sig aldrig. I bilder med röd fond giver han enkla och starka färgkombinationer, i bilder med gyllne fond sönderdelar han färgerna i små fläckar, som låta dem mindre göra sig gällande mot den enhetliga, milda färgharmonin. Han stämmer sina bilder i kalla och varma toner.

Också som tecknare är han en betydande konstnär. Hans föregångare tecknade utan anseende till naturen, ungefär så som man skriver. För allt, vad de hade att framställa, lågo uttrycksmedlen färdiga. Det egna arbetet hade intet spelrum. Med Meister Francke begynner naturstudiet. Proportionerna hos hans gestalter äro i början oriktiga, draperierna återgiva ej kroppens rörelser, händerna äro försummade. I alla dessa avseenden kunna vi se, huru han går framåt under sin utveckling.

Meister Francke strävar också efter rumillusion. Marken i

[1] Schlie: Der Hamburger Meister v. J. 1435. — Lichtwark: Meister Francke.

bilderna försummas ej, såsom hos föregångarne. Han insätter i förgrunden kulissartat överskärande partier: en kulle, en statistfigur o. s. v., uppenbarligen i avsikt att åstadkomma ett djupperspektiv. I fråga om perspektivet är han för övrigt icke lycklig, ehuru även det sysselsätter honom; han saknar en bestämd ögonpunkt. — Han söker även återgiva luft och ljus.

I uttrycket iakttar han en viss måtta hos de heliga gestalterna; mera utvecklat är det hos världsliga personer, bödlar o. s. v., där också realismen i klädedräkt är starkare. Trots inskränkningen i skildringen av själsliv är hans konst dock även i detta avseende rik på självständiga karakterer. Det är individer han återger, ej typer.

Men om ock Meister Francke i alla dessa avseenden är en banbrytare, så finnas dock hos honom också reminiscenser av den gotiska konsten [1]. Han hör just till den romantiska riktning, som vi redan berört, och som bildar den gotiska konstens avslutning och sista blomstring och i viss mån står i skarpaste motsats till den samtida naturalismens nyktra iakttagelse. De mjuka, vackert svängda draperierna och de vekt tecknade ansiktena i hans bilder sträva ännu efter den gotiska stilens linjeskönhet, och de harmoniskt sammanställda färgerna väcka mera en så att säga musikalisk stämning, en svärmisk känsla, än de tillfredsställa iakttagelsen, synsinnets fordran på verklighetsintryck. Meister Francke har nära beröringspunkter med grannländernas konst, den kölnska och den lübeckska, samt isynnerhet den vestfalisk-hannoverska. Hans realism står fjärran från bröderna van Eycks, som arbetade samtidigt med honom.

Men just därför, att han är självständig som realist, är han av så stor betydelse. Meister Francke hör till de största tyska konstnärerna under ungrenässansen, han överträffar i enskilda moment alla sina samtida yrkeskamrater. Så vitt man kan se har han varit underkastad inflytande varken från Nederländerna eller från Sydtyskland eller från Italien. Hans arbeten visa, huru tidigt realismen fick fast fot också i en avlägsen del av norden, och huru självständig och naturlig denna rörelse var även här.

[1] Karakteristiken av Meister Francke som realist har jag hämtat (i utdrag) ur Lichtwarks arbete. På mästarens egenskap av romantiker har prof. J. J. Tikkanen gjort mig uppmärksam.

Hans konst är ett äkta uttryck av den lågtyska stammens väsen och konstnärliga förmåga. Inom skulpturen motsvaras han i detta hänseende i någon mån av Neukirchen-altarskåpets mästare [1].

Vad som främst springer i ögonen vid en jämförelse mellan altarskåpen i Hamburg och Nykyrko är en del likheter i kostymer och accessoarer. Dräkterna överensstämma i hög grad: de omväxlande huvudbonaderna, de vida rockarne utan ärmar och uppskurna på sidorna, och även vapnen. Mönstret i den rika dräkt Marcianus bär på våra tavlor, återfinnes i Hamburgskåpet t. ex. å ärkebiskop Tomas' mässhake i bilden med hans halshuggning (Schlie: Taf. II) samt å Josefs av Arimathia dräkt i framställningen av Kristi gravläggning (Taf. VII). Pilati tronstol i bilden med Kristi gissling (Taf. V) liknar Marciani stol (bild 5 i Nykyrko). I framställningen av Kristi födelse (Taf. III) äro träna alldeles likadana som å landskapsbilden i Nykyrkoskåpet: korta, tjocka stammar och yviga, runda kronor med prickiga glansdagrar, och klipporna likna tjocka, spjälkade skifferstycken. Herdarne med sina lamm påminna i hög grad om motsvarande gestalter i Nykyrko. Jämförelsen kan utsträckas till en mängd andra detaljer.

Utförandet i sin helhet visar lika stora överensstämmelser. Gestalterna äro desamma i de två konstverken, med sina långa, fina armar och nervöst rörliga fingrar samt de runda och robusta huvudena, isynnerhet hos de personer, som höra till det lägre folket, med den breda, något obestämt tecknade munnen. Strävan efter rumillusion sker med samma medel i de två konstverken; också i Nykyrko finnas de kulissartade klipporna och träna, de snett tecknade arkitekturstyckena, överskärandet av ansiktena medels en arm som rör sig framför dem o. s. v. En del figurer vända ryggen åt åskådaren. Färgskalan är i Nykyrkoskåpet djup och kraftig, vecken mjuka och målade med varma färger, med lätta, lasurartade glansdagrar.

I jämförelse härmed äro olikheterna mindre vägande. Kompositionen är ledigare i Hamburg, och karakteristiken av de enskilda figurerna bättre, dock icke så mycket hos det lägre folket,

[1] Matthaei: Holzplastik p. 79—89 och Taf. x, xi.



Altarskåpet i Nykyrko:
Barbara och bödlarne (femte tavlan).

bödlarne och knektarne, som hos de höge. Hos männen äro ansiktena mera individuella, hos kvinnorna kraftigare och fylligare. Karakteristiken av ansiktena är i Nykyrkoskåpet föga utvecklad: man kan skilja mellan en kraftfull, mörk manlig typ och en vek, ljus kvinnlig, och tjänarne ha råa fysionomier, åt vilka en böjning av huvudet någon gång förlänar en prägel av vemod eller medlidande. Men över huvud äro anletena märkvärdigt oberörda av den livfullt upprörda handlingen; skillnaden mellan bödelsknektarnes ondska och Barbaras känslolösa blidhet är alldeles konventionell. Håret är i Hamburgskåpet med större omsorg utmålat i långa hårstrån och hos kvinnorna omväxlande behandlat, dels i lösa massor, liksom å Margaretabilden i Vemo och andra bilder från c. 1400, dels i skruvformiga lockar, dels i upplagda flätor, såsom hos Barbara i Nykyrko. Svårigheten att giva rumillusion är ännu mindre övervunnen i Nykyrko än i Hamburg, och särskilt i de båda landskapstavlorna har kompositionen alldeles söndersplittrats under försöket att ordna dem i flere plan. Över huvud saknar konstnären förmåga att placera sina figurer i mer än ett plan. Men också här verkar kompositionen oroligare, mindre enhetlig än i Hamburgtavlorna. Färgstämningen är i Nykyrko enformigare; rött, grönt och guld bilda de på alla tavlor återkommande, varmt stämda grundackorden; blått saknas alldeles, om man undantager ett par oväsentliga insatser i ett av brokadmönstren. En jämförelse av de två verken i avseende å färgverkan är dock svår, emedan just de partier, som i Nykyrko så' att säga behärskat färgstämningen, nämligen guldgrunden och de stora draperiytorna, övermålats.

Det synes vara uppenbart, att Nykyrkoskåpet är utfört av en yngre konstnär än Meister Francke, vilken dock i hög grad påverkat detta arbete. Nykyrkomästaren har tillägnat sig en mängd motiv ur Meister Franckes tavlor, men det är som om vi skulle sakna enhetligheten och harmonin i dem. I viss mån äro t. o. m. Nykyrkomålningarna mer realistiska; de två herdarne och bödeln med risknippen ha ett verklighetsvärde, som ingen av Meister Franckes figurer äger. — I tyska museer och kyrkor, isynnerhet i Nordtyskland, finnas talrika arbeten, vilka nära ansluta sig till Hamburgskåpet, utan att dock härröra från dess mästare [1]. Men även om detsamma är fallet med Nykyrkoskåpet, så är det dock av stor betydelse, att vi här hava ett arbete, där man tydligt kan iakttaga Meister Franckes påverkan. Hans betydelse för den nordiska konsthistorien blir så mycket större, om det kan påvisas, att han bildat skola.

Realismens princip är den förhärskande också i Nykyrkobilderna, om ock äldre reminiscenser finnas och strävan efter verklighet ännu har en alldeles naiv form. »Det är, säger en författare, som betraktat dessa bilder med en modern kritikers ögon [2], det historiska förloppet av den ifrågavarande händelsen, som under alla omständigheter på ett oförtydbart sätt måste fås fram. Därför dessa starka understrykningar, den chargerade mimiken och de talande gesterna, som ofta ge det hela en prägel nästan av pantomim. Rollfördelningen bör genast vara åskådaren klar. Skurkarne ha gestalter med slaktarmuskler och råa och ondskefullt grinande anleten, medan åter helgonen, igenkännbara redan på den dem kringstrålande glorian, förete veka och resignerat blida drag. Händerna äro ständigt i rörelse; Dioscorus, som spanar efter sin dotter, håller näven hotfullt knuten — som tecken på den vrede, vilken behärskar honom — och när Barbara för fadern demonstrerar treenighetens mysterium, räknar hon förnumstigt på fingrarne: ett, tu, tre! Sålunda förklaras även andra naiva drag. En och samma person förekommer tvenne gånger på samma bild. I scenen där Dioscorus skjuter sin motspänstiga dotter in genom fängelsedörren, ser man genom gallergluggen Barbara redan sittande i sin cell och framför henne Jesus, upp-

[1] Schlie: a. a. p. 7.
[2] G. Strengell i Euterpe 1903 p. 109—110.

manande proselyten till ståndaktighet i sin tro. Sammanförandet av tvenne till tiden olika händelser är påtagligen motiverat av tydlighetshänsyn. I tydlighetens intresse är det även herdarne, vilka för Dioscorus avslöja Barbaras gömställe, äro målade helt små, vida mindre än den ridande konungen och hans följe: den olika skalan skall här strax utvisa rangskillnaden, de fattiga herdarne äro obetydligt småfolk, konungen en av denne världens store.» (Orsaken till den olika storleken var nog en annan: oförmåga att anordna kompositionen perspektiviskt rätt).

Och vilken kärlek till livet och verkligheten möter oss icke i dessa bilder! De rika dräkterna äro skildrade i minsta detalj, än sicilianska sidenstoffer, genomvävda av bilder av djur, växter o. s. v. i guld, än de något yngre norditalienska eller flandriska storblommiga vävnaderna av siden eller sammet [1]; vapnen erinra om österländska former, liksom huvudbonaderna. Den naiva glädjen över den nyupptäckta naturen finner ett hänförande vackert uttryck i landskapsbilden med herdarne visande Barbaras gömställe: det är som att löga sig i grönska efter instängningen under den långa vintern.

Samma andas barn äro de snidade bilderna. Ansiktena äro väl skurna och kraftiga, om ock ej synnerligen uttrycksfulla; gestalterna ha riktiga proportioner och äro återgivna i omväxlande attityder, vecken äro naturliga och måttfulla. Kompositionen är ledig, särskilt i framställningarna av Jesu födelse och Marias död. Den förra bilden är särdeles anslående genom det vackert behandlade motivet med änglarnes hyllning [2]. I den senare bilden fram-

[1] Tavlorna i museet i Köln erbjuda gott material till studiet av de olika vävnadernas förekomst. De „sicilianska" tygerna, med mönster i mindre skala och i regeln med djur, ersattes av storblommiga tyger i början av 1400-talet.

[2] Sylwan (Kyrkomålningar p. 91) uppger, att änglarne i födelsen äro ovanliga. I den nordiska skulpturen förekomma de dock ofta, t. ex. å altarskåpen i Storkyro (se nedan), Lütjenburg och Aventoft i Holstein (Matthaei: Holzplastik Taf. xiii och xx) o. s. v. Den vackra bilden i Nykyrko kan jämföras med en tavla av Meister von Liesborn, i museet i Münster (Janitschek: Malerei p. 242). Änglarne finnas för övrigt omnämnda i den liturgiska poesin från medeltiden. Se t. ex. Piae Cantiones (ed. Klemming) p. 30:

In natali Domini
gaudent omnes angeli,
cantantes cum iubilo:
Gloria soli Deo.

träder åter konstnärens strävan att genom gester liva upp och förklara framställningen, men därjämte en förkärlek för den självständiga utbildningen av de många motiv han funnit. Tavlan upplöser sig i en mängd genremässiga småbilder. Kompositionen är ännu den gamla [1], med gestalterna representativt fördelade på två rader, men det vilar över dem en anmärkningsvärd frihet och omväxling. Envar sköter sitt; vi få redan här se ett förebud till de livfulla bilder, i vilka Hugo van der Goes († 1482) och der Meister des Todes Mariae [2] framställde ämnet, och i vilka den genremässiga karakteren i tidens konst kanske klarast framträdde. Alldeles samma realistiska drag återfinna vi i svenska kyrkomålningar [3].

De snidade bilderna ha nämligen märkliga motsvarigheter bland kalkmålningarna i svenska och finska kyrkor. I Lojo och Hattula kyrkor finnas bland målningarna från början av 1500-talet både Marias död och begravning (den senare endast i Hattula) samt framställningar av madonnans underverk — alla såsom sagt kanske inspirerade av det fornsvenska legendariet. I Dingtuna och Kumla kyrkor i Uppland finnas bilder ur Marialegenden, återgivna med samma realism som Nykyrkobilderna, blott med den representativa stelhet i figurernas hållning, som alltid vidlådde kyrkomålningarna. Isynnerhet är Marias död i Dingtuna värd att uppmärksammas; här återfinnes även aposteln, som kliar

I den målande dikten Congaudeat turba fidelium (a. a. p. 17) och i den även i lutherska psalmboken upptagna Puer natus in Bethlehem (p. 47) omnämnas dock inga änglar.

[1] Äldre framställningar: antemensalet från Lügum kloster, 1200-talet (Sinding: Mariae Tod &c pl. viii. a); altarbilden i Graudenz (Westpreussens Kunstdenkmäler IX. Beil 4.); samtida och senare t. ex. i Gadebusch i Mecklenburg (Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. II p. 469), Kirche Maria zur Wiese och Walpurgiskirche, båda i Soest (Ludorff: Westfalens Kunstdenkm., Kr. Soest. Taf. 105 och 128), Kalkar fr. 1460, med många likadana detaljer som i Nykyrko, t. ex. aposteln som vill sova (Clemen: Kunstd. d. Pr. Rheinland I, 4 Taf. v, p. 66—67), tavla av Meister des Marienlebens i Nürnberg (Aldenhoven: Köln. Maler Taf. 65), Kurt Borgentryks altarskåp från 1483 i Braunschweig (Münzenberger: Altäre Bl. 57) m. fl.

[2] Meister des Todes Mariae (verksam åtm. 1515—30): tavlor i pinakoteket i München samt museet i Köln (Aldenhoven: a. a. Taf. 105).

[3] Sylwan: Kyrkomålningar p. 115 (Kumla och Dingtuna). Jfr p. 60.

sig under foten. Denna detalj har jag icke funnit annorstädes i denna framställning [1]. I Kumla förekommer även madonnans kröning. — Dingtunamålningarna dateras till 1470-talet, Kumlabilderna till 1482.

Frändskapen med Meister Franckes arbeten gör det sannolikt, att Nykyrkomålningarne icke äro yngre än medlet av 1400-talet. Baldakinerna synas tillhöra tiden omkring 1450, och orneringen av guldgrunden i målningarna hänvisar på samma tid. Under förra hälften av 1400-talet var bakgrunden i de lübeckska arbetena ännu enkelt förgylld [2], och aldrig påträffas före mitten av århundradet de senare så allmänna rika, prässade brokadmönstren. Endast småningom börjar en mönstring framträda i fina, med nål punkterade, knappt märkbara rankor — ungefär som i Nykyrko. Guldet i brokaddräkterna på vårt altarskåp är schrafferat, vilket icke är fallet i Meister Franckes arbeten och, även det, tyder på att Nykyrkoskåpet är från en senare tid än dessa.

Altarskåpet härstammar sannolikt från Hamburg, därifrån det möjligen kommit till oss över den lübeckska konstmarknaden. Från samma trakt ha skulpturer i mängd hämtats till norden, och även kyrkomålarne kunna därifrån ha mottagit befruktande ideer, så att ämneskretsen och gestaltningen av framställningarna ofta visar överensstämmelse i de två konstarterna [3].

Sammanfattning.

En sammanfattande karakteristik av konsten i vårt land under 1400-talets förra hälft möter den svårigheten, att århundradets

[1] En dylik figur, påminnande om den antika konstens Törneutdragare, finnes i andra framställningar, t. ex. Giottos Fottvagningen, i S. Maria dell'Arena i Padua, samt Jesus i en madonnabild, målad av Barnaba da Modena 1367, i Städelsches Institut i Frankfurt a. M. (L'arte 1906 p. 462). — Nykyrkobilden uppvisar en annan ovanlig detalj: Maria håller intet ljus i händerna, vilket är regeln å övriga framställningar av ämnet.

[2] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 9. Jfr Matthaei: Schnitzaltäre p. 138: Dass Hintergrund und Gewand brokatartige Muster bekommen . . sind allgemeine Erscheinungen in der bildenden Kunst jener Zeit (andra hälften av 1400-talet).

[3] I Tövsala finnes bland väggmålningarna en framställning av Barbaras halshuggning, som påminner om motsvarande bild i Nykyrko.

mitt icke markerar några större förändringar inom konsten. De skäl, på grund av vilka den senare delen av århundradet bör räknas som en skild epok, äro väsentligen av yttre natur. Men i de båda periodernas konstnärliga stil råder så liten skillnad, att det är svårt att dela de odaterade konstverken dem emellan. I det stora hela kunna vi dock följa konstens utveckling.

Framförallt är olikheten mot den föregående tidens konstverk tydlig. Den gotiska manierismen försvinner småningom, den svängda hållningen hos figurerna rätar ut sig, draperierna bliva naturligare, och vågräta motiv förekomma ofta och bilda omväxling i det stela veckfallet. Utarbetandet av ansiktena är i viss mån försummat. De äro mera individuella, och det gotiska leendet är försvunnet. Men också den gotiska stilens skönhetssträvan är mindre framträdande, och uttrycket åtminstone i medelmåttiga arbeten är stelt. Över de bästa arbetena vilar dock liksom ett skimmer av gotikens anda, förädlat och individualiserat av den frambrytande realismen. — Arkitekturens inflytande på skulpturen lämnar plats för måleriets; de ståtliga altaruppsatserna med kröningar av spetsgavlar o. s. v., av vilka vi sett ett och annat prov även i Finland, ersättas av de lådformiga altarskåpen, oftast utan avslutning ovan [1]. Baldakinverket, vilket kan anses som arvtagare av den äldre dekorationen, är, till en början åtminstone, hos oss mycket enkelt. De stela representationsbilderna begynna giva vika för de historiska framställningarna, isynnerhet på altarskåpens flygeldörrar. Måleriet, som påverkar relieferna där, får därjämte första gången betydelse som egen konstart.

I allmänhet stå konstverken, trots bristen på uttryck i ansiktena, högt, icke blott i jämförelse med den föregående perioden, utan, såsom vi skola finna, även med den följande. Vi mötas av en målmedveten konst, som i mycket bevarade traditionerna från äldre tid, men också med käckt mod beträdde egna vägar. Fabriksmässigheten i tillverkningen, som snart blev en följd av den starka utbredningen, gör sig ännu föga märkbar, kanske mest i altarskåpen i Virmo och Tyrvis samt madonnabilderna i Helsingfors. I dessa arbeten uttalar sig också tydligast

[1] Detta gäller de nordtyska, skandinaviska o. s. v. altarskåpen. I Sydtyskland utvecklade sig kröningarna över de lådformiga skåpen med ständigt tilltagande prakt.

påverkan av den lübeckska konsten, ja de äro sannolikt alster av denna. Lübecks konst hade under förra hälften av 1400-talet sin blomstringstid, och inflytandet av densamma på länderna kring Östersjön blev nu så mycket större, som den ej längre hade en rival i den gottländska konsten. Denna senare hade så gott som dött ut under andra hälften av 1300-talet, och Visby handelsflottor syntes ej mera till; staden sjönk ned till ett sjörövarnäste.

Också de konstverk, till vilka icke numera några direkta motsvarigheter kunna påvisas i den lübeckska konsten, äro sannolikt till större delen alster av denna. Från Hamburg härstammar troligen Nykyrkoskåpet. I Sverige synes konstverksamheten vid denna tid icke ha varit av stor betydelse. Skall man hos oss söka ett svenskt inflytande, så är det väl i de arbeten, där representationsbilderna ännu äro de övervägande, såsom i altarskåpen med Marie kröning, vilka ju ock äro rätt allmänna i Sverige vid denna tid.

I fråga om utbredningen av konsten göra sig nu ett par förändringar av äldre förhållanden gällande. De tavastländska kyrkorna synas ej i nämnvärd grad ha blivit riktade med konstskatter. Däremot ha vi nu första gången påträffat dylika i Österbotten, ehuru landskapets nordligaste delar — kring Kemi — redan i början av 1300-talet omnämnas i medeltida urkunder. Det mesta finnes dock i västnyländska kyrkor — Pojo, Karis o. s. v. — och i kyrkorna mellan Åbo och Raumo, oftast på något avstånd från kusten och tydligen uppförda vid denna tid allt efter som odlingen blev intensivare.

Utan tvivel var det det högre prästerskapet, som gick i spetsen för det ånyo vaknande konstintresse vi kunna skönja under denna tid. I vårt land dominerar biskop Magnus Olai Tavasts (1412—50) gestalt även på detta område; det var han, som i Flandern lät utföra de dyrbara kopparplåtarne å S. Henriks kenotafium i Nousis kyrka [1], och till Åbo domkyrka gjorde han betydande donationer av konstverk [2]. Virmo kyrka synes nu på

[1] Själva kenotafiet hade biskop Johannes II Petri (1368—70) låtit göra. Porthan: Opera Sel. I p. 298.

[2] Monstrantiam preciosam valde, in summitate altaris positam superfecit, et ipsum altare preciosis indumentis aliisque reliquiariis et clenodiis quam plurimis magnifice decoravit. — Ejus tempore, et eo cooperante, caput et brachia

en gång ha erhållit en präktig utsmyckning: målningarne där tillhöra en tidigare epok än de flesta andra finska kyrkomålningar[1], måhända just början av 1400-talet. Från denna tid härröra också rätt många daterade guldsmedsarbeten[2]. Över huvud synes man ha varit mera intresserad av små, men dyrbara konstverk; de mera monumentala uppgifterna, om- och nybyggnad av kyrkor, samt dessas målande, tillhöra företrädesvis den följande epoken.

Men det var icke numera prästerskapet ensamt som uppbar konsten, utan intresset för den sträckte sig allt mer också till världsliga kretsar, till de ridderlige stormännen och till borgerskapets korporationer. Det anmärktes ovan, att ridderskapet och furstarne i de stora kulturländerna, främst Tyskland, ej mera visade stort intresse för konsten, som uppbars förnämligast av borgarne. I norden var detta icke fallet; här synas riddarene ständigt bland donatorerne. Men också borgare nämnas, t. ex. Peder Åländing, en av de ledande männen i striden mot det tyska elementet i Stockholms borgerskap. Man tävlade med varandra i upprättandet av nya altaren i kyrkorna och utsmyckandet av dem med altarbilder, vävnader o. s. v. Testamentena innehålla ofta bestämmelser om inrättandet av mässor vid namngivna altaren och i sammanhang härmed naturligtvis anställandet av präster och sångare (chorales), varjämte en del av legaten användes till utsmyckning. Vi omtalade redan Greger Anderssons testamente till Margaretaaltaret i Vemo. I kyrkoprästen i Äyräpää Henrik Makerlands testamente år 1445 är det fråga om en Johannesbild till kyrkan[3]. 1448 gåvo Bengt Lydiksson Djekn och Henrik Bitz var sitt silverbeslagna horn till Helga tre konungars altaret i Åbo domkyrka[4]. Lucia Olofsdotter Djekn bestämde 1451 gåvor bl. a. åt Maria-, Katarina-, Laurentiusaltarena i Virmo,

beati Henrici argentea facta sunt (jfr ovan p. 94 not 1), Calix, Patena et Monile ex auro purissimo, Crux illa magna et preciosa de argento, fabricatur, Evangeliare et Epistolare diligentissime conscripta argento ornantur &c. Porthan: Opera sel. II p. 369, 372, 388, 439.

[1] Nervanders berättelse om Virmo kyrka, handskrift i Historiska Museets arkiv, Helsingfors.

[2] Se nedan. p. 186 not 3.

[3] Arvidsson: Handlingar III p. 65.

[4] Svartb. p. 571. Jfr Åbo Stads Historiska Museum p. 61 (J. Rinne).

S. Henriks grav i Nousis o. s. v.[1] 1455 testamenterade Hinrik Vrese (Frese), domprost i Åbo, legater till fem olika altaren i Åbo[2].

Denna förändring inom beställarnes krets påverkade naturligtvis konsten. Det var ej mera endast kyrkans allmänna sanningar, som framställdes för hela menigheten i lätt. begripliga verk eller i mer symbolisk uppfattning, med scener ur Marias och Kristi liv motsvarande det kyrkliga årets högtider o. s. v. Helgondyrkan tog ett stort uppsving; envar hade sitt särskilda helgon[3], för vilket han intresserade sig både när det gällde andakt[4] och konst, och på grund därav utvidgades ämneskretsen för den kristna konsten i hög grad. Samtidigt trädde de religiösa bilderna åskådarne så att säga mänskligt närmare, och detta bidrog, såsom vi redan anmärkt, i väsentlig grad till att giva konsten en mera realistisk prägel.

Vad Finland beträffar, så måste likväl erkännas att helgonkretsen under förra hälften av 1400-talet ännu icke var stor. Utom madonna-, konunga- och apostlabilderna finna vi S. Lars, S. Nils, S. Henrik, de fyra ständigt tillsammans avbildade S. Karin, S. Barbro, S. Margareta och S. Dorotea eller S. Gertrud, samt en och annan ytterligare. Den mariologiska kretsen utvidgas med Anna- och pietàbilder. Av nordiska helgon synes t. ex. S. Brigitta ännu ej vara bekant. Likväl äro även de i Finland bevarade bildverken egnade att illustrera ovanstående sats.

[1] Arvidsson: Handlingar VI p. 25.

[2] Bunge: Urkundenbuch XI p. 333—335.

[3] Lucia Olofsdotters man, Henrik Klasson Djekn, talar om „min helghe patron sanctum henricum". Arvidsson: Handlingar VI p. 18. Som exempel på, vilken omfattning helgondyrkan hade tagit vid medeltidens slut, må nämnas, att Åbo domkyrka hade 18 altaren samt därtill Hemmings grav (Svartb. Register p. 665—666; Åbo Stads Historiska Museum p. 66). I Viborgs domkyrka funnos utom högaltaret åtminstone fyra andra (Ruuth: Viborgs stads historia p. 23).

[4] Jag kan ej neka mig nöjet att återgiva ett ställe ur en dansk bönbok från 1497 i k. biblioteket i Köpenhamn (Thottske saml. 4:o. 553): . . . bedhr jek tek myn kæ moder frue s:ta anna ath tu øtmyughr tek til ath bedhe for mek til thin datter jomfru maria ath hun bedhr for mek til syn signede søn jhn xpm ath han for bægge eders bøner skyldh værdugess sig til ath bedhe for megh til syn hymelske fader ath han forlader mek alle myne synder oc ondskaph.

IV. Vår konsts blomstringstid. 1460—1500.

Konrad Bitz (1460—89) och hans tid.

I rent konstnärligt hänseende kan man icke draga någon bestämd gräns emellan den nordiska konsten under förra delen och samma konst under senare delen av 1400-talet. Omkring år 1400 uppträdde den nya, av måleriet avhängiga, realistiska riktningen, och under förra hälften av århundradet utvecklade den lübeckska konsten en betydande blomstring. För denna konstskola betecknade århundradets mitt måhända en början de tillbakagång [1]. Vi kunna ej undgå att finna detta bekräftat också i de lübeckska konstverk, som hamnat hos oss, och vilka efter 1450 aldrig nå så högt, som de bästa under den föregående perioden. Men någon väsentlig förändring i stil och uppfattning gör sig egentligen icke märkbar under senare hälften av århundradet. Realismen vinner småningom mer terräng, utan att nya element i densamma göra sig gällande, och de sista resterna av 1300-talets gotiska manierism försvinna efter hand.

Men andra omständigheter gåvo åt denna period en ny prägel och läta den framstå som en blomstringstid för den svenska konsten. De lyckligare politiska förhållandena utövade en återverkan på andra områden, och det stigande konstintresset befordrade utvecklingen av en rent inhemsk konst. Vändpunkten får med hänsyn härtill sökas något längre fram än i medlet av århundradet, nämligen i slaget vid Brunkeberg 1471 och i fram-

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 21, 22. Jfr Matthaei: Schnitzaltäre p. 136—138, där det talas om den holsteinska konstens tillbakagång. Att en sådan kan konstateras också i Lübeck vill M. (p. 144) dock icke erkänna; han påpekar motsägelser hos Goldschmidt.

trädandet av de konstälskande kyrkofurstarne i olika stift, hos oss Konrad Bitz, som år 1460 blev biskop i Åbo.

Slaget vid Brunkeberg utövade ett djupt inflytande på det kulturella området i Sverige. Sedan främlingarne, som så länge bragt oro i riket, förjagats genom segern, stärktes fosterlandskänslan i hög grad. Under Sten Stures regering åtnjöt landet ett länge saknat lugn, och idog verksamhet rådde på alla områden. »Ingalunda är det en tillfällighet, att målarkonsten just under de båda närmast följande årtiondena når sin blomstring. Det går en vårkänsla genom landet, en fläkt av den nya tiden, som vaknat där ute, och som först senare skulle på allvar bryta in här uppe . . . Intresset för konsten visar sig i beställningar utomlands (S. Göran och draken, altarskåpen) eller i inkallande av utländske konstnärer till höjandet av skickligheten. Så spirar den medeltida odlingen än en gång upp i en svensk förrenässans.» Till dessa ord av en svensk konstforskare [1] bör tilläggas, att också den inhemska konsten i Sverige och Finland blomstrade upp. Redan under förra hälften av århundradet gjordes beställningar i utlandet (S. Henriks kenotafium). Men dessa konstverk, i vilka realismen tidigast gjorde sig gällande, vittna om kulturlivet där ute mer än om vårt eget. Det är först under seklets senare hälft man hos oss liksom i Sverige kan tala om en ny konstperiod i djupare mening.

En inskrift bland Kalmar kyrkas målningar från år 1485 [2] tyckes visa, att samtiden hade öppna ögon för den politiska ställningens betydelse för konsten. Den på leoninska verser avfattade inskriften lyder:

Anno milleno e quatuor octuageno
in quinto christi pictura loco datur isti
discolor, alberte, subtiliter illita per te,
cujus in his annis es rector, Petre Johannis;
tunc viget ecclesia Jacobo archipraesule dia (diu?)
Pax Sueciae vernat dominus quia Steno gubernat.

[1] Sylwan: Kyrkomålningar p. 188—189.
[2] Antiqv. Tidskrift II p. 389.

Det tillägges

> Gentes scitote, vicine siue remote,
> quod claret Suecia plebeque militia[1].

Inskriften berör även en annan orsak till denna blomstring, nämligen den kyrkliga hierarkins konstintresse. Ärkebiskop Jakob Ulfsson (1469—1514; död 1522) var i detta avseende ett barn av sin tid, och hans vapen med örnefoten, som återfinnes i så många av de svenska kyrkorna, vittnar om hans betydelse för konsten. Sverige hade i honom en likadan mecenat som Lübeck i biskop Albert Crummedyck. »Denne kyrkofurste», säger Goldschmidt[2], »påminner oss i sin muntra, något lätta levnadsvandel, i sin byggnadskonst och konstkärlek, sin litterära verksamhet och sin böjelse för slösande utgifter om mången av den italienska renässansens gestalter.»

De andra kyrkliga stormännen ville ej stå efter. I Lund residerade (1472—97) Jens Brostorp, »byggnadsälskande och orolig»[3]. Strängnäs stift styrdes av Konrad Rogge (1480—1501). Han hade studerat i Leipzig och Perugia, där han sammanbragt en betydande handskriftssamling. 1471, då han var ärkedjäkne i Uppsala, hade han skänkt ett altarskåp till Bälinge kyrka[4]. I Strängnäs finns hans vapen åtminstone på ett av de praktfulla altarskåpen i domkyrkan. 1487 ombesörjde han tryckningen i Lübeck av Missale Strengnense[5].

Fullkomligt liknande uppgifter ha vi fått om biskop Konrad Bitz i Åbo (1460—89). Han studerade vid universiteten i Leipzig och Bologna; vid det förra blev han magister. Domprost sannolikt 1450, blev han 1460 vald till biskop och begaf sig till Italien för att vinna stadfästelse samt blev vigd i Siena. Han var bland Karl Knutssons motståndare, men tillhörde efter slaget vid Brunkeberg det fosterländska partiet[6]. Han var sålunda en lärd och

[1] Versen synes vara en formel för inledande av dylika inskrifter. Jfr inskriptionen i Viborgs kyrka om dess invigning 1494: Gentes scitote propinqvæ sive remotæ. Ruuth: Viborgs stads historia p. 23.

[2] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 18.

[3] Rydbeck: Kalkmålningar p. 81.

[4] Upplands Fornminnesförenings Tidskrift II p. 225.

[5] Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria III p. 24 och VI p. 24—27.

[6] Hausen i Carpelans Biografiska Handbok.

berest man, och hans förbindelser med utlandet och kännedom om förhållandena där — bl. a. i Italien — kommo också konsten i hans hemland till godo. En inskrift från senare tid[1] i Sjundeå kyrka meddelar:

Thå Biscop Conrad Bidze then Finska kyrkan styrde
Och kyrkor öfver alt i Finland bygga lät,
Thå blef jag byggder och jag Petri Namnet ärfde.
1460.

och samma upplysning om Konrad Bitz som kyrkobyggare lämnar Paul Juusten i sin biskopskrönika[2]. Många av våra ståtligaste kyrkor äro från denna tid. — Det var på hans föranstaltande, som den första tryckta boken 1488 anskaffades för Finlands kyrkor: Missale Aboense, på vars titelblad vi se det Bitz'ska vapnet och kanske även ett porträtt av biskopen själv[3]. Hans vapen förekommer också å några korstolar och intar förnämsta platsen bland kalkmålningarna i Nykyrko och Tövsala kyrkor. Säkerligen fattades han ej bland dem, som bekostade prydandet av flere andra tempel samt anskaffade den dyrbara inredning, vilken ännu delvis finnes i behåll t. ex. i Nykyrko — utom kalkmålningarne korstolar, det dyrbara altarskåpet, en samling mässkläder o. s. v. — och vittnar om den gedigna och storartade prakt, med vilken biskopen under sina resor älskade att omgiva sig också i landskyrkorna. Denna och andra dylika samlingar återgiva oss i någon mån den bild, som Åbo domkyrka efter alla plundringar och brandolyckor icke numera kan erbjuda.

Det var framförallt det dekorativa kyrkomåleriet som nu jämsides med det svenska tog ett betydande uppsving hos oss. Mer än något annat gav det åt konstlivet en mera storartad och monumental prägel än det haft under Magnus Olai Tavasts tid. De få och anspråkslösa målningarna från föregående tid: enstaka bilder å den yttre arkitekturen i Hattula och Pälkäne, ornamentmålerier i Hattula, de primitiva målningarne i Nousis och kanske

[1] Hausen: Vestra Nyland p. 8. Inskriften är nu försvunnen.

[2] Porthan: Opera sel. II p. 489: quam plurimae ecclesiae lapideae per totam dioecesin eriguntur.

[3] Nervander: Finskt Museum 1900 p. 11. Klemming: Sveriges liturgiska literatur p. 14—15.

Virmo, figurmålningar i Tövsala[1], efterträddes och till och med övermålades av dessa över alla valv och väggar i kyrkan spridda bilder och ornament, som, där de kunnat fås fram under vitlimningen, ännu giva en så glansfull prägel åt våra medeltida tempel. År 1470 målades sålunda Nykyrko av Petrus Henriksson, och till målningarna där ansluta sig, isynnerhet genom orneringen, nära några andra säkerligen av samme mästare utförda målningar i Tövsala, Bjernå, kanske också Pargas och Sagu[2]. En så rik alstring kan knappast ha varit utan påverkan på rent inhemska artister; att sådana funnos visar t. ex. en grupp av primitiva ornamentmålningar i nyländska kyrkor (Karis, Sibbo, Borgå, Pernå). De stå genom sitt betonande av det ornamentala Nykyrkogruppen närmare än t. ex. Lojo-Hattula gruppen från 1510-talet, och man kan väl tänka sig, att de voro förelöpare till de enklare figurmålningar, som mot slutet av medeltiden utfördes, sannolikt också av inhemske mästare (Rimito, Ingå, Pyttis m. fl.).

Om guldsmederna, av vilka redan under föregående period representanter äro kända[3], ha vi likaledes flere uppgifter från denna tid. Bland dylika i Åbo nämnas: Knut guldsmed 1472[4], Sven guldsmed 1443—80[5], Johannes Aurifaber eller Hans guldsmed 1480—1504[6]. Jöns Buddes bekanta patén i Nådendal[7]

[1] Nervander: uppsatser i Finskt Museum, samt berättelser i Arkeologiska Kommissionens arkiv.

[2] Enligt meddelande av C. Frankenhaeuser vid ett föredrag i Finska Fornminnesföreningen. En närmare utredning av de finska kyrkomålerierna, av vilka årligen nya framkomma, saknas ännu och vore i hög grad önsklig.

[3] Från äldre tid omnämnas Lauris gulsmedh (1422) och Laurentz gwlsmedh (1441), kanske samma person. Arvidsson: Handlingar VII p. 5, 9. Vidare Jonis gulsmidh 1424 (Svartb. p. 316) och Cristofer gulsmedh 1427 (Svartb. p. 322). — Från åren 1416 och 1450 äro nattvardskalkerna i Hauho och Kemi kyrkor. Aspelin: Suomalaisia kalkkeja II p. 200—203. — 1429 skänkte Georgius Manch en kalk till Pedersöre kyrka. Stiernman: Minnesmärken p. 143—145. — Från senare tid må omnämnas, att biskop Konrads efterträdare, Magnus Stjernkors (1489—1500) skänkte till ärkedjäknebordet i Åbo ett silverstop, som magister Paul Skeel kort tid därpå lät omgöra. Svartb. p. 567.

[4] Grönblad: Källor p. 66. — Svartboken p. 510.

[5] Svartboken p. 407, 435, 438, 456, 542.

[6] „ p. 542, 551, 555.

[7] Aspelin: Suomalaisia Kalkkeja II p. 203, 204. Jöns Budde var munk i Nådendal 1469—1500.

är gjord i Stockholm, och den praktfulla, med donatorernas vapen prydda kalk, som år 1509 rövades från Åbo domkyrka och sedan hamnade i Eiby kyrka i Danmark [1], var sannolikt även importerad [2]. I Hollola kyrka finnes en kalk, som noga överensstämmer med Eiby-kalken — endast vapnen saknas — och där det betydligt råare arbetet tyckes visa, att en mindre förfaren mästare här hemma efterbildat den sistnämnda.

Rikare än någon annan gren av konsten blomstrade träsnideriet. Också här följde infödde artister i de utländske mästarnes spår. Främst fästes vår uppmärksamhet vid en mängd korstolar o. d., vilka bilda en sluten grupp, tydande på en inhemsk konstverksamhet. De kunna därjämte med stor säkerhet dateras.

Korstolarne i Sagu.

I Sagu ståtliga, på konstminnen rika gråstenstempel ledas besökarens blickar till två vackra korstolar på var sin sida om altaret. Den ena, hög och icke litet påminnande om en nutida katolsk biktstol, kallas å orten »biskopsbänken», den andra, som är lägre och utan tak, »prästbänken».

Betrakta vi nogare biskopsbänken [3], så finna vi, att vi ej ha framför oss ett arbete i dess ursprungliga skick, utan en senare gjord hoplappning av äldre fragment. På den främre sidogaveln till höger synes tydligt, att den blivit styckad, och det icke blott i höjdriktningen, utan även på tvären. Det vackra ornamentet fyller ej ytan organiskt, såsom medeltidens fina konstsinne fordrade det, utan bladrankan är i ena ändan tvärt avskuren. Den har ursprungligen växt upp från en rot nederst och upptill slutat med två kottar eller klasar. Dessa kunna vi ännu se, men de ha vänts nedåt. Liknande stympningar i ändarne visa de övriga gavlarne. Den vänstra framtill, med de två vap-

[1] Finskt Museum 1902 p. 12 o. f. Kalken är troligen från 1471—89.

[2] Här kan det vara på sin plats att erinra om ett av våra dyrbaraste konstminnen, nattvardskalken i Borgå, vilken likväl först i nyare tid hitkommit. Aspelin: a. a. I p. 94. Tikkanen: i Ateneum 1902. Hildebrand (Sveriges Medeltid III p. 655) tror, att kalken redan under medeltiden hämtats till landet.

[3] Avb. i Finskt Museum 1902 p. 34; Hausen: Egentliga Finland och Åland, titelblad; Öhman: Korstolar pl. xv. 26.

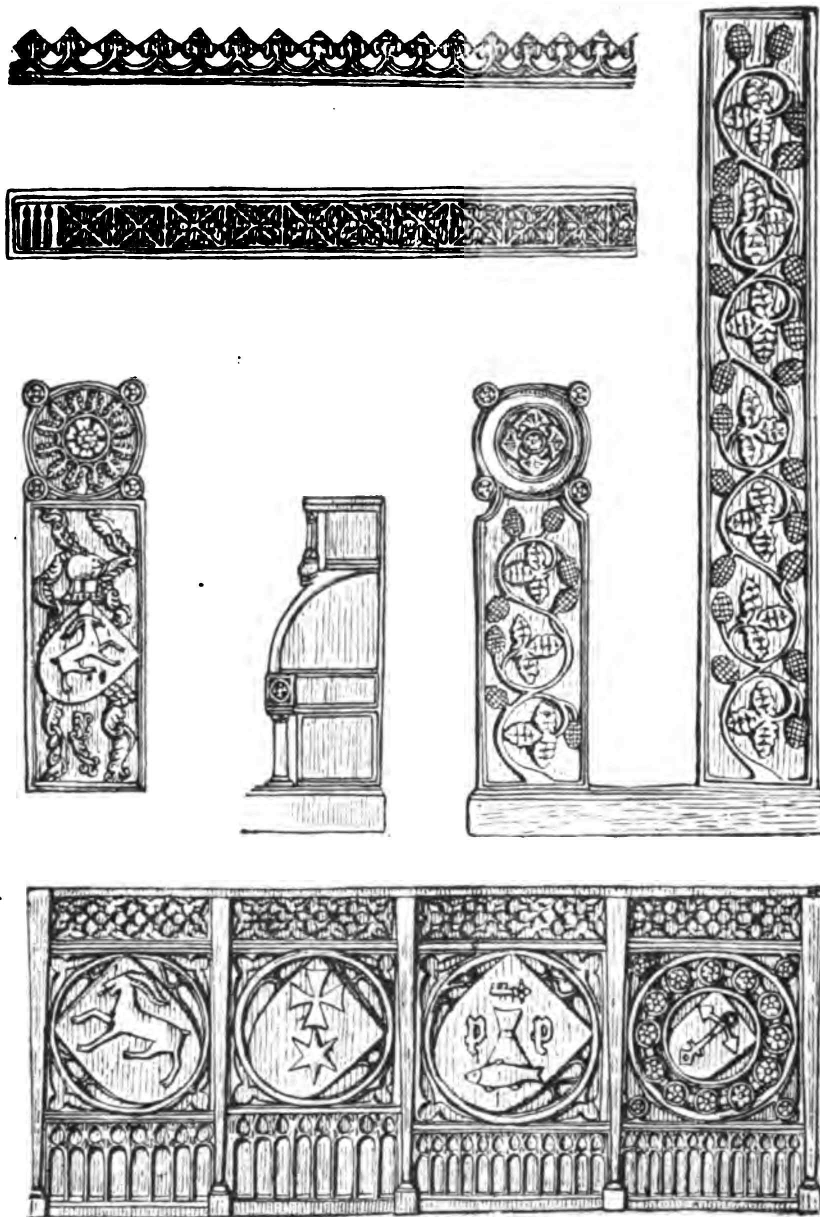
nen över varandra, är även senare hoptimrad; vapnen ha varit anordnade vart för sig, sannolikt som mindre sidogavlar liknande dem, vilka bevarats å prästbänken. Mariabilden över korstolen har tidigare ingenting haft att göra med denna. Den har utgjort ett helgonskåp med baldakin och målade dörrar, och de genombrutna gavelstyckena äro likaledes fragment från korstolen, vilka hänsynslöst sönderstyckats för att bliva inpassade på sitt nya ställe. Även den tornlika kröningen överst har här kommit på orätt plats; den utgjorde i tiden övre delen av ett sakramentshus eller tabernakel, vars fot ännu återfinnes som stöd under predikstolen [1].

Också den s. k. prästbänken utgör en modernisering, som dock mera liknar den äldre formen, och likaså de 17 ornerade fält, som nu ha sin plats framtill å kyrkans främsta bänkrader. Även på några andra ställen i kyrkan påträffas mindre rester av korstolarne.

Den ursprungliga anordningen av korstolarne kan i huvudsak rekonstrueras med tillhjälp av de delar, som finnas i behåll. Korstolarne påminte om långa bänkar, vilka närmast den kalla stenväggen voro försedda med mycket höga ryggstöd. Dessa ryggstycken begränsades av två höga sidogavlar och voro indelade i rikt utsnidade fält, som svarade mot sittplatserna. Framför stolraderna funnos framdelar, på sidorna begränsade av två låga gavlar och framtill indelade i likadana fält som ryggstycket. Genom infällda lutande skivor ovantill fingo dessa framdelar karakteren av pulpeter, på vilka mässböckerna kunde läggas.

Av de bakre sidogavlarne finnas åtminstone fyra stycken, utvisande att korstolarne varit ordnade i två rader, sannolikt på ömse sidor i koret. Dimensionerna äro 1,80 m höjd (i deras

[1] Sakramentshuset i Sagu var i sin helhet knappt 2 m högt och bestod av en sexkantig fot med flere band och däröver själva sakramentariet, med två bredare och två smalare sidor, alla genombrutna med fönsterarkitektur och krönta av raksidiga spetsgavlar. Överst höjde sig en spetsig, krabbprydd pyramid. — I Nådendals kyrka har bevarats ett sakramenthus, 1869 fördärvat vid en restauration (avb. i Finskt Museum 1902 p. 35 och Forsström: Keskiajan historia p. 714). Sakramentariets sidor ha ett galler av varandra korsande järnribbor; kröningen utgöres av tre avsatser, upptill allt smalare och prydda med rosetter i genombrutet arbete, ett Kristushuvud i relief o. s. v.; överst ett spetsigt pyramidtak. Höjden är 6 à 7 m.



Delar av korstolarne i Sagu.

stympade skick) och 0,40 m bredd. En av gavlarne är på ena sidan utsnidad i ett enkelt mönster, en vågformigt uppväxande ranka, i vars slingor treflikiga blad och stiliserade vindruvsklasar fått rum. De övriga tre ha ett liknande mönster, där dock bladen utbytts mot stora blommor av fantastisk form.

Av de främre, lägre sidogavlarne finnas likaså fyra stycken, två av dem ännu hela och använda som framgavlar å prästbänken. De äro nedtill utskurna till en likadan ranka som å de större gavlarne, samt upptill krönta av en stor rundel med fyra på yttre sidan fästa knoppar, som giva åt kröningen en nästan kvadratisk form. Baksidan av denna rundel är på ena gaveln prydd med en vapensköld, vars emblem numera förstörts, på den andra med massverk. Därunder ses på vardera gaveln en snett inskuren ränna, som upptagit ett tvärbräde mellan gavlarne — den nämnda sluttande skivan för mässböcker. Dessa korstolar hava således icke, såsom det vanligen var fallet, varit ordnade i två rader bakom varandra, utan någon pulpet framför den främre raden, utan i en enda rad, vars sittplatser framifrån dolts av framstycket[1]. — Dimensionerna av de två nämnda gavlarne äro 1,44 m höjd och 0,41 m bredd. De två övriga lägre sidogavlarne bilda nu, delvis stympade, ett av fälten framtill å biskopsbänken[2]. Deras bredd är 0,39 m. Det ena fragmentet, som här avbildats, visar ett vapen (Bitz), krönt av en hjälm, samt däröver en rundel med fyra knoppar; det andra fragmentet ett vapen (Sture), krönt av en hjälm.

Sittplatserna bildade ej, såsom riktiga bänkar, sammanhängande stycken. De åtskildes av armstöd eller mellanbalkar. Av dylika ha tre stycken bevarats; två äro nu använda å prästbänken, det tredje som fot under en modern bänk i sakristian. Höjden av de förra är 1 m. Balkarne höja sig i tre avsatser, den nedersta och översta med en liten kolonn framtill. Den mittersta har framtill konturen av en kvartcirkel, och sidorna äro insänkta, med utstående kanter. Mot dessa kanter stöddes sitsen, som var klaffartad och dels kunde fällas ned, dels slås upp mot rygg-

[1] Liknande framstycken finnas bl. a. å korstolarne i Barbarakyrkan i Kuttenberg, museet i Innsbruck (Öhman: a. a. pl. xiii, xiv), Veckholms kyrka i Uppland (Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 362) o. a.

[2] Fältet till vänster i Öhmans avb.: a. a. pl. xv. 26.



Delar av korstolarne i Sagu.

stycket, då den sittande steg upp. Dylika sitser ha tyvärr icke bevarats i Sagu, lika litet som i någon annan av våra kyrkor. De höra eljes till de intressantaste delarne av korstolarne. På det man icke skulle bli alltför trött genom att stå, fanns på sitsens undersida ett konsolartat utsprång, vilket, när sitsen var uppslagen, fick en vertikal ställning. Mot detta kunde den stående stödja den del av kroppen, som annars vilade på den nerfällda sitsen. Dessa utsprång, vilka kallades misericordiae, voro utsnidade i former, vilka äro av stort intresse främst på grund av de ämnen, som sålunda avbildats[1].

Av de fält, vilka bildade framstycket och det egentliga ryggstycket, ha bevarats 20, inberäknat dem, som använts vid hoptimrandet av de nya korstolarne. De äro av två slag, dels med rikt massverksmönster, dels med vapensköldar. Deras dimensioner äro omkring 0,90 m höjd och 0,40—0,50 m bredd. Att döma härav skulle, om vårt antagande är riktigt, att de varit både rygg- och framstycken, korstolarne haft en sammanlagd längd av högst 5 m. Ha de endast begagnats som ryggstycken, bleve längden 10 m. — De i massverk utskurna fälten visa som vanligt under medeltiden en synnerligen rik omväxling av mönstren: rundlar, spetsbågar o. s. v. Till de fem vapensköldarna skola vi strax återkomma.

Ovantill har ryggstycket avslutats med en baldakin, ett tak, som på framsidan begränsats av de långa rektangulära fält, vilka ännu finnas kvar till ett antal av fyra stycken, ett av dem använt å prästbänken, ett annat å Mariabilden över biskopsbänken. Fälten äro prydda av massverk i genombrutet arbete. Höjden är c. 0,21 m, sammanlagda längden c. 6 m. Antagligen har denna list ytterligare krönts av en bladfris, varav fragment äro i behåll, med en sammanlagd längd av c. 11 m. De rektangu-

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 349. Öhman: a. a. pl. xxii—xxiv.

lära kantlisterna visa på en långsida små inskärningar med regelbundna avstånd emellan, troligen reminiscenser av en krenelerad kröning överst.

Vapensköldarne, sju till antalet, vartill komma de två å sidogavlarne, giva oss de värdefulla uppgifterna, när och på vems föranstaltande korstolarne förfärdigats. Det är i synnerhet en av dem, som genom sitt ovanliga utseende ådrager sig uppmärksamheten. Den visar i mitten en kalk samt däröver en nyckel och nederst en fisk; på ömse sidor om kalken stå bokstäverna p p. Detta vapen återfinnes på det sigill, som begagnades av Peder Pedersson, kyrkopräst i Sagu och omnämnd i denna egenskap under åren 1464—71; samtidigt var han kanik i Åbo[1]. Nu kunna vi också tyda några andra vapensköldar, vilka tillhöra personer från samma tid. Vapnet med en bock i språng kan ej gärna beteckna någon annan än biskop Konrad Bitz[2], och vapnet med ett kors och en stjärna är säkert domprostens, Magnus Nilsson Stjernkors. Vidare finna vi Garpska vapnet, med två rader trappgavlar. Det är icke numera inordnat bland de nämnda andliga vapnen, men saknar liksom dessa hjälm och lövverk. Sannolikt avses med detsamma ärkedjäknen, Arvid Japsson Garp (1464—79), broder till den mäktige lagmannen i Norrfinne lagsaga, Hartvig Japsson Garp, som både i Tövsala och Nykyrko deltog i bekostandet av de vid denna tid utförda tak- och väggmålningarne. Domkapitlets tre främste ledamöter hade sålunda envar sin givna plats i kyrkan. Slutligen förekommer domkapitlets vapen, ett likarmat kors, samt ett vapen med ett ankare, vilket icke återfinnes annorstädes under medeltiden, men senare bars av ätten Skalm. De två sistnämnda vapnen äro infattade i en enkel omramning, bildad av en »rosenkrans» av tolv små rundlar, de övriga andliga vapnen äro omgivna av enkla rundlar.

En präktigare omramning ha riddarvapnen med sina hjälmprydnader och lövverk. Där är först och främst Sturevapnet i två exemplar. Vapenbilden utgöres av tre sjöblad i rad. Det ena

[1] Hausen: Medeltidssigill n. 72.

[2] Jfr Cavander: Sagu Sochn p. 3: Denna bänck skal Biskopen i Åbo Conrad Bitze låtit upsätta.

vapnet har en hjälmprydnad, från vars horn likaledes tre sjöblad utgå åt båda sidorna. Då Sturevapnet så ofta förekommer i våra kyrkor, utan att någon av ättens medlemmar veterligen haft något att göra med dem, måste vi förutsätta, att vapnet åsyftar riksföreståndaren Sten Sture d. ä. Den världsliga makten lika väl som den kyrkliga hade sin hedersplats i kyrkan [1]. Vems det tredje riddarevapnet var, det Bitzska med en bock i språng, kan däremot icke ens gissningsvis uppgivas.

Korstolarne voro, såsom det nämndes, sannolikt uppställda på ömse sidor i koret, mot östra eller mot norra och södra murarne. De traditionella benämningarne biskops- och prästbänk motsvara väl det faktum, att biskopen i regeln hade sin plats på norra eller evangeliisidan, de övrige högre prästerne på södra eller epistelsidan [2]. Men av en verklig biskopsstol, med plats för endast en person, eller en »levitstol», med plats för tre, finna vi egentligen inga spår å Sagustolverket, vilket som sagt synes ha haft en om långa bänkar påminnande form.

Korstolarne i Korpo [3].

Av korstolarne i Korpo kyrka ha bevarats 17 fält eller speglar, vilka fyllt fram- och ryggstyckena, och vilkas ornering i massverk är av samma slag som Sagustolarnes, ehuru mönstren äro enformigare. Numera pryda de bröstvärnet å en läktare i kyrkan. Det kan också ifrågasättas, om icke detta är den ursprungliga anordningen. Vi få längre fram tillfälle att uttala oss om förekomsten av läktare i de medeltida kyrkorna. Likheten med korstolarne i Sagu är dock så stor, att det snarare förefaller som om även Korposniderierna vore fragment av korstolar; med läktarskranken i Tövsala och Virmo ha de ingen likhet.

Vidare finnes i behåll ett längre gavelstycke, nu använt som sittbräde i en bänk, med den utskurna delen vänd nedåt. Orna-

[1] För biskop Hemmings skrinläggning i Åbo domkyrka föreskrevs bl. a. att biskopens och riksföreståndarens vapen skulle finnas upphängda i kyrkan. Porthan: Opera sel. I p. 286.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 347, 349.

[3] Korstolarne i Korpo äro avbildade hos Fagerlund: Korpo och Houtskär pl. iii.

mentet är här alldeles likadant som ett dylikt i Sagu: en ranka, vars blad äro delade i tre flikar, icke olika ekblad, och utskurna med en yta, som bildar vågor på tvären av bladet. Från rankan utgå strängt stiliserade druvklasar, med druvorna ordnade i parallella rader.

Detta gavelstycke gör det än sannolikare, att även speglarne hört till ett korstolsverk. Det kan ej råda något tvivel om, att dessa korstolar äro samtida med de i Sagu bevarade och till och med härstamma från samme mästare eller verkstad.

Korstolarne i Nykyrko.

År 1470 utfördes, såsom redan omtalats, de praktfulla vägg- och takmålningarna i Nykyrko av Petrus Henriksson, den ende namngivne medeltida konstnär, vars verk vi känna. De bekostades av flere av landets världslige och andlige stormän, vilkas vapen också finnas bland dem [1]. Ungefär samtidigt erhöll kyrkan en dyrbar inredning, om vars prakt resterna av korstolarne bära vittne, liksom kanske också det dyrbara altarskåpet, vilket vi redan lärt känna, och som måhända först nu hämtades till kyrkan.

Då vi här tala om korstolar, använda vi en vedertagen, generell benämning [2], som i detta fall kanske icke är alldeles riktig, ty dessa stolar voro tydligen anordnade på ett annat sätt, än det under medeltiden vanliga, och mera i likhet med de nutida kyrkbänkarne. Det var icke ensamt prästerskapet uppe i koret, som använde dylika stolar, utan även lekmännen nere i kyrkan, såsom man ännu kan se i några nordtyska städer med deras borgmästarstolar, bänkar för de skilda skråna och handelsföreningarna o. s. v. [3] Det stora antalet bevarade ändbalkar synes göra det föga troligt, att alla korstolar i Nykyrko haft sin plats

[1] Nervander i Finskt Museum 1901 p. 9.

[2] Öhman: Korstolar p. 6.

[3] Öhman (a. a. p. 10) framhåller med rätta, att dessa stolverk i regeln äro från protestantisk tid. Men sannolikt hade de katolsk tradition att tacka för sitt upphov, och t. ex. Skånefarar- (från 1506) och Bergenfararstolarne (1518), ja även Novgorodfararstolarne (1523), i Marienkirche i Lübeck äro ju från katolsk tid.


Korstolsgavel. Nykyrko.

i högkoret [1]. Men fränsett denna olikhet i anordningen, visa de en nära fräudskap med korstolarne i Sagu och Korpo.

Den enda bevarade gaveln från ett ryggstycke, 2,20 m hög, är på framsidan utsnidad till en ranka av samma slag som i de nämnda kyrkorna, med treflikiga blad och strängt stiliserade druvklasar. Rankornamenten på de mindre gavlarne visa en stor rikdom på olika former, men många av dem återfinnas även i Sagu. Utan tvivel ha vi här att göra med en konstnär, som synes ha varit mycket anlitad i sydvästra Finland på 1470-talet. Det förtjänar att anmärkas, att medan Sagustolarne, så vitt man under den nya övermålningen kan se, i likhet med Korpostolarne äro av ek och till en mindre del av björk, så äro stolarne i Nykyrko helt och hållet av furu, vilket ofta synes ha blivit använt för dylika enklare arbeten [2]. — En kröning av blad, likadan som i Sagu, har bevarats från ryggstyckets baldakin; dess längd är c. 6,50 m.

Icke utan intresse är det att jämföra ornamenten å dessa stolar med målningarne i kyrkan. Rankornamentet påminner om de fylliga rankor, som betäcka valvkappor och skiljobågar, och de stora, fantastiska gotiska blommorna på en del av de lägre gavlarne motsvaras av dylika i valvet i sakristian. Nykyrkomålningarna och de andra till samma grupp hörande [3] stå ju i vårt land närmast just de målningar i Sverige, för vilka de nämnda ornamenten, rankan och den stora gotiska blomman, äro karakteristiska, nämligen de till den s. k. Kumlagruppen hörande. Kumla kyrka målades 1482 av mäster Albert, vars verkstad dock sannolikt hade sin högsta blomstring något tidigare [4].

[1] Korstolarne i domkyrkan i Constanz ha endast 2 högre och 18 lägre gavlar (Öhman: Korstolar p. 41 och pl. vii). Föga nog torde anordningen i den lilla finska landsortskyrkan ha varit likadan som där.

[2] Av furu äro också de längre fram omtalade Hollolastolarne samt stolar från Färöarne, nu i Köpenhamn (se om dem längre fram). Öhman (a. a. p. 31) omnämner flere dylika stolverk i Tyskland.

[3] Se ovan p. 186.

[4] Sylwan: Kyrkomålningar p. 14, 15.

— Också i andra finska kyrkor förekomma visserligen de nämnda ornamenten: rankan t. ex. i Lojo, i något förkrympt form; den stora gotiska blomman i Rimito, Pyttis o. s. v. Ett direkt sammanhang mellan målning och skulptur i Nykyrko betyder denna likhet icke; det var de för tiden karakteristiska ornamentformerna, som vardera konstarten tog till 'användning oberoende av den andra; fullt identiska äro ornamenten icke.

Den märkligaste delen av dessa korstolar utgöra de till ett antal av 18 uppgående lägre sidobalkarne, eller »ståndarne», som det heter i äldre beskrivningar De äro, i sin nuvarande stympade form, icke fullt 1 m höga och 0,32—0,36 (ett par av dem 0,40) m breda. Upptill avslutas de av rundlar, vilka prydas av vapensköldar, tillhörande flere av våra mera bemärkta medeltida adelssläkter. Den ursprungliga färgen på kritgrund sitter ännu delvis kvar och visar i den symmetriska omväxlingen av grönt och rött eller purpur i bladverk, lister och knoppar den egendomliga rytmiken i medeltidens färgbehandling, medan vapensköldarne äro målade i heraldiska färger på svart grund. Färgerna överensstämma icke alltid med de målade vapnen annorstädes i våra kyrkor; denna del av heraldiken var ännu ej så bestämt utbildad. På bakre sidorna äro rundlarne utskurna i masverksmönster.

Vilka personer, som åsyftas med dessa vapensköldar, är icke lika lätt att uppgiva som i Sagu. Vapnen äro:

1. Ille. Högervänd väpnad arm med lilja i handen. Utan färgspår.

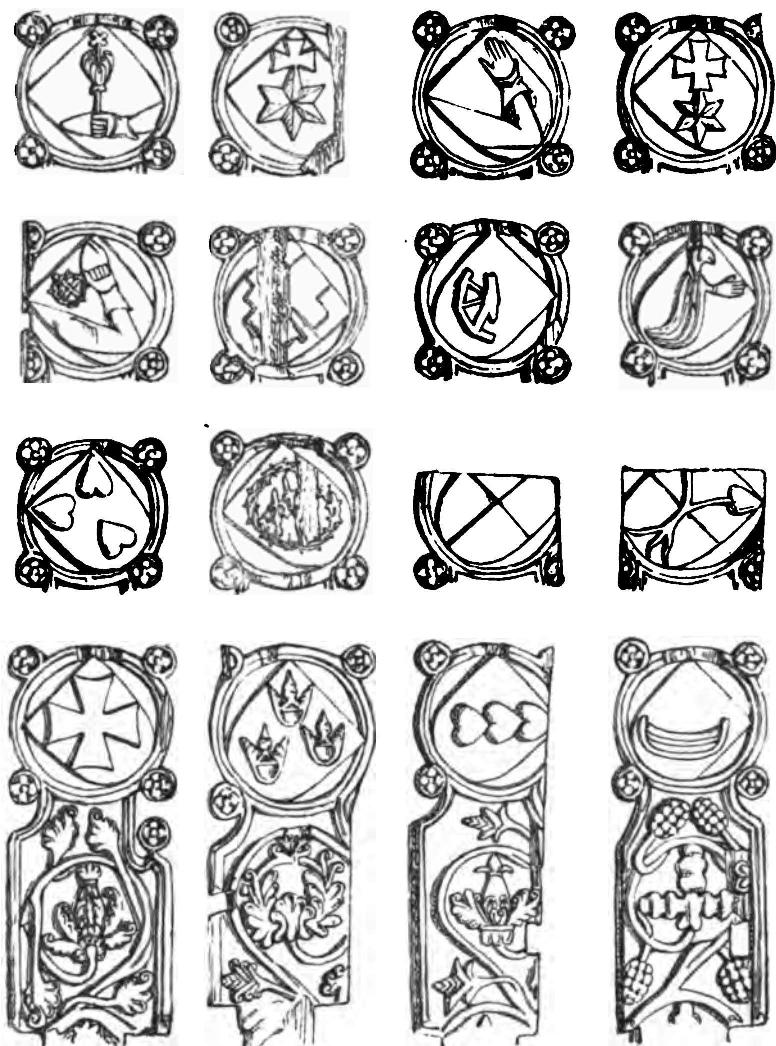
2. Stjernkors? Ett likarmat kors, vars nedersta arm saknas, över en sexuddig stjärna. Utan färgspår.

3. Stålarm (eller Tavast [1]). I svart fält en röd, vänstervänd väpnad arm med alla fingrarne utsträckta.

4. Stjernkors. I svart fält ett rött likarmat kors över en röd stjärna.

5. I grönt fält en vänstervänd, röd, bepansrad arm, hållande ett med törne omkransat purpur kors. Detta vapen begagnades

[1] I Finskt Museum 1902 p. 13 har jag sökt påvisa, hurusom de två vapnen ha endast en genomgående olikhet: Stålarmska vapnet har alla fingrarna å handen utsträckta, Tavastska vapnet endast tre fingrar utsträckta. Se f. ö. Porthan: Opera sel. II p. 377.



Delar av korstolarne i Nykyrko.

ej veterligen av andra än biskop Olaus Magni (1450—60). Enligt Nervander [1] plägade biskopliga donatorer utom sina egna vapen låta måla även sina närmaste företrädares, och denna sed följdes också på målningarne i Nykyrko och Tövsala. Detta skulle giva en förklaring, varför vi även på korstolarne i Nykyrko påträffa Olai Magni samt kanske också Magnus Olai Tavasts (1412—1450) vapen (n. 3); Konrad Bitz' eget vapen har kanske funnits, men gått förlorat.

6. Två trappgavlar, ställda med baserna mot en smal balk. Detta vapen är obekant, och påminner endast i ringa grad om Possevapnet. Utan färgspår.

7. Hjul med tre ensidigt ställda ekrar, som uppbära motsvarande del av hjulets omkrets. Obekant vapen (ett liknande innehade Margareta Hartvigsdotter, av okänd ätt, 1447 [2]). Utan färgspår.

8. Djekn. En knäböjande, bedjande gestalt med örnehuvud. Färgspår saknas.

9. Tre sjöblad, av vilka två äro ställda över det tredje; de övre med spetsarne mot sköldens hörn. Obekant vapen. Färgspår saknas.

10. Passionsredskap inom törnekrans.

11. Tott. Fyrdelad sköld, vars andra och tredje fält äro röda. Kanske åsyftande Erik Axelsson Tott, den av ätten, som haft mest med vårt land att göra. Hans vapen finnes även bland målningarne i Tövsala kyrka [3].

12. Frille. I tredelat fält, ovan vitt och nedan rött, en grön växt med tregrenad rot och två skaftade lindlöv.

13. Domkapitlet i Åbo. Rött likarmat kors i gyllne fält.

14. Svea rike. I blått fält tre gyllne kronor. Här finna vi ytterligare bekräftat, att den världsliga överheten hade sin givna plats i kyrkan. Det svenska riksvapnet förekommer ej sällan på korstolar i Sverige, ofta på samma gång som riksföreståndarens vapen [4].

---

[1] Nervander i Finskt Museum 1901 p. 12.

[2] Hausen: Medeltidssigill n. 177.

[3] „ Egentl. Finland och Åland p. 29.

[4] I Vaksala kyrka i Uppland finnas Svea och Sturevapnen samt ärkebiskop Jakob Ulfssons vapen (Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 370), i Västerås

15. Sture. Tre sjöblad i rad. Inga färgspår. Se ovan n. 14.

16. Bonde (eller Båât). I gyllne fält en röd båt.

De två övriga rundlarne prydas också på framsidan av massverk.

Korstolarne i Hollola.

På den långa vägen mellan Tavastehus och Olofsborg låg Hollola som det förnämsta raststället. Redan under medeltiden utmärkte sig kyrkan därstädes i storlek och prakt framför de flesta andra i det inre av landet. Folksägnen berättar till och med, att den var en »katedralkyrka». Denna sägen vinner bokstavlig sanning, om vi tänka på, att namnet var en härledning från »cathedra», biskopsstol, varmed endast de förnämligare kyrkorna voro utrustade.

Korstolarne i Hollola äro i denna konstart de praktfullaste, som bevarats i vårt land. De ha visserligen lika litet som andra stolverk kommit till oss i orört skick. Det är dock tydligt, att anordningen av dem i huvudsak var densamma som i Sagu: ett högt ryggstycke, begränsat av sidogavlar, ett lägre framstycke likaså mellan gavlar, och snidade fält på båda dessa stycken. Olika voro framförallt baldakinerna över ryggstycket. En säker rekonstruktion av Hollolastolarne synes icke numera vara möjlig [2].

domkyrka Svea- och Vasavapnen, i Strängnäs domkyrka ärkebiskop Jakob Ulfssons och Svea rikes. Jfr Peringskiöld: Monum. Upl. per Thiundiam p. 188: Sammaledes finnes Sweriges Wapn tre Croner, af någon bilthuggare vthskurne på then ena främre stolen i Kyrkian (Gamla Uppsala kyrka); och på then andra stolen . . . then första Ewangeliska Archiebiskops Laurentii Petri Nericii Kännemärke. — Bland de nämnda målningarne i Kalmar från år 1485, med inskrift om Sveriges blomstring under Sten Sture, finnes också en avbildning av Svea rikes vapen. Ant. Tidskr. II p. 390.

[2] Jag har tidigare försökt göra en dylik. Se Finskt Museum 1902 p. 45 och Katalog öfver Villa Hagasunds Samlingar p. 16. Sedan numera alla bevarade delar av korstolarne kommit till Statens Historiska Museum i Helsingfors, har det varit möjligt att noggrannare undersöka stolarne och konstatera, att den föreslagna rekonstruktionen måste vara oriktig. Oriktig är också den anordning Öhman (Korstolar p. 9) omtalar: bänkradernas ändbalkar sammanförda med

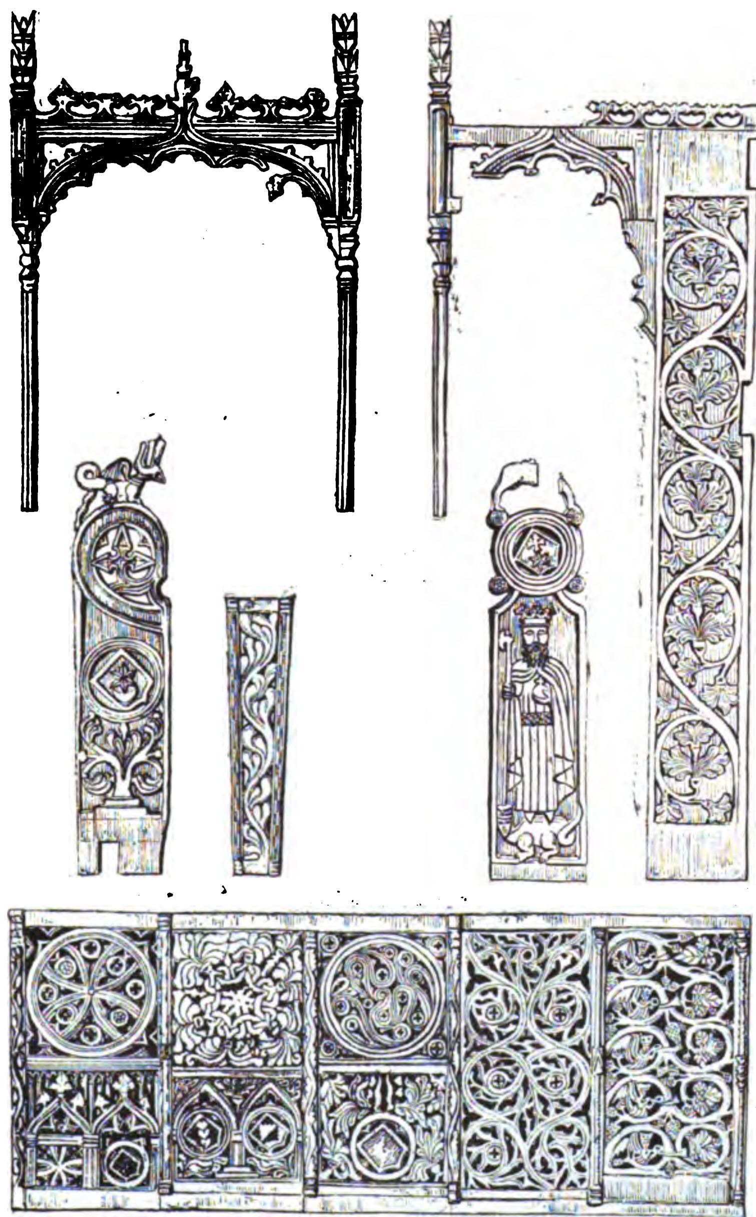
Av sidogavlarne ha i Hollola bevarats två högre och två lägre. De förra ha baktill två varandra motsvarande inskärningar, vilka visa, att de hört tillsammans och förbundits med två tvärplankor. Ornamentet på deras utsida är av samma slag som i Sagu, men rikare och strävande att fullkomligt utfylla ytan. De små druvklasarne äro ej så strängt stiliserade. På insidan finnas spår av målade stjärnor. Dimensionerna på dessa ändbalkar äro 3,22 m höjd och 0,45 m bredd.

Över bakstycket har höjt sig en långt framskjutande baldakin, vars två sidor ännu äro fästa vid balkarne på ett sätt, som visar, att de verkligen ursprungligen skjutit rakt ut från dessa. De ha formen av i rektangulära ramar inspända tryckta kilbågar med massverk. Bredden av dem är 0,95 m, höjden 0,42 m. En tredje dylik båge finnes ytterligare i behåll; dess bredd är 1,27 m. Över alla bågarne finnes en krönande bladfris, över mitten av den tredje dessutom en yvig bladstängel. Den sistnämnda bågen är inspänd mellan två fialliknande fyrkantiga spiror, vilka på en numera frigjord sida ha rännor, som tydligen upptagit de två första bågarne. Den tredje utgör sålunda framsidan i baldakinen. Dess hörnspiror fortsättas nedtill c. 1 m i form av två stavar; huru denna del av baldakinen varit förenad med korstolarnes framstycke är icke längre tydligt.

Framstyckets sidobalkar äro omkring 1,75 m höga och 0,42 m breda; den ena prydes av ett vapen, visande en sexuddig stjärna över en halvmåne och tillhörande ätten Slatte. Överst har utsnidats en drakfigur. På den andra gaveln ses S. Olof i kunglig skrud med stridsyxa och trampande på en människohövdad drake; på rundeln upptill finnes ätten Stjernkors' bekanta vapen, och det hela har krönts av ett stående lejon (?), av vilket endast fragment återstå.

De bevarade fälten från rygg- och framstycket — placeringen å bilden är fullkomligt godtycklig — äro 16 till antalet, och

korskranket till ett arkitektoniskt helt, som avskilde koret från långhuset. — Korskranket är från senare tid, troligen från restaureringen av kyrkans inredning år 1655, och består nedtill av oornerade fält, upptill av galler av svarvade stolpar. Om korstolarne säger Bucht: Hollola socken p. 4: I Kyrkan är en halftäkt Bänk, med Bildhuggerie arbeten prydd, som kallas Kungs Bänken, hvilken föregifves vara upbygd för Glorvördig i åminnelse Konung Carl IX:de.



Delar av korstolarne i Hollola.

deras dimensioner c. 1,10 m höjd och 0,45—0,47 m bredd. De äro av olika slag. Några av dem äro fyllda med massverk i genombrutet arbete. De enkla kombinationerna av cirkelsegment, som vi funno t. ex. å Sagustolarne, ha här utvecklats till konstfullt hopflätade, över och under varandra gående slingor, vilkas utförande förråder en långt hunnen virtuositet. Än praktfullare äro de fält, där ornamentet utgöres av naturalistiska rankor, isynnerhet två, där de av vinrankor bildade mellanrummen fyllas av stora blad på ena sidan och musicerande änglar på den andra. På några av dessa fält förekomma vapensköldar. På ett fält synas sålunda vapnen för ätterna Sture, med tre sjöblad, och Posse, med två trappgavlar med baserna vända mot varandra. Det senare åsyftar säkerligen Knut Posse, Viborgs försvarare och den ende i Finland kände medlemmen av denna ätt. Han stadfästes år 1483 av Sten Sture som fogde i Tavastehus, och hans vapen förekommer även å sakristiegaveln i Tuulois kyrka; i denna socken ägde han på 1480-talet Sairiala gård [1]. På ett annat fält är vapenbilden utplånad, och årtalet 1655 [2] har i stället ditmålats, men hjälmprydnaden med sina sjöblad visar, att även detta vapen tillhört ätten Sture. På ett tredje fält ses en vapensköld med bokstäverna I i, på ett fjärde fyra vapensköldar, envar med monogram av bokstäverna o n. Vilka personer, som härmed åsyftats, kan jag icke säga. — Också ett par figurbilder förekommer på dessa fält; den ena föreställer S. Jakob d. ä. med stav och pilgrimsmössa, den andra fyra änglar hållande en monstrans; på sidorna av sistnämnda bild ses sex helgon, ordnade tre och tre över varandra.

Av dessa fält kunna endast 6 ha funnit användning i den korstol, över vilken den beskrivna baldakinen höjde sig, och som var så bred som baldakinens framsida. Två av fälten täckte framdelen, de övriga, i två rader över varandra, ryggstycket [3].

[1] Heikel: Hauhon kihlakunta p. 118.

[2] En inskrift å en tavla i kyrkan meddelar: Denne tafflan jämwäl siellfwa p . . dikstolen, Chorbalcken Spelbencken (orgeln?), sampt beleten på vägg . . n. äro målade igenom Andreæ Jonæ Orræi P. & P. Hollolensis beställningh och flijtige tillskijndan. Anno Domini. 1655.

[3] Att en sådan användning av flere rader fält över varandra på ett mycket högt ryggstycke kunde förekomma, visa t. ex. Novgorodfararstolarne i Marienkirche i Lübeck, från 1523. Lübecks Kunstdenkm. II p. 280.

De övriga 10 fälten ha således tillhört stolar, vilkas ändbalkar nu saknas. Sannolikt bildade någon av dessa stolar ett hörn. En av de smala lister med uppåtväxande ranka, vilka åtskilja fälten, är nämligen upptill bredare, och detta kan ej förklaras annorlunda, än så att ryggstyckena lutat något bakåt och mötts i ett hörn [1], antingen i en knut av kyrkan eller så, att en korstol skjutit ut från väggen och åtskilt kor och långhus [2].

Utom den nämnda, upptill bredare listen, har ytterligare till korstolarne hört ett antal lister, vilka åtskilt fälten. De ha dels formen av spiror med inskurna fialliknande avsatser, dels av uppväxande rankor. Antalet bevarade lister är 10.

Ehuru dessa korstolar äro rätt olika de i Sagu, Nykyrko o. s. v. bevarade, så torde de dock kunna betraktas som alster av samma konstskola, på en mera utvecklad ståndpunkt. Detta är till och med mycket sannolikt; må man betänka, huru mångskiftande formerna på medeltidens korstolar voro, och huru lika varandra de nu nämnda äro i anordningen (så vitt man numera kan bedöma denna), valet av ornamentmotiv o. s. v. Det är i den större virtuositeten i utförandet samt i växtornamentets övervikt över det geometriska ornamentet, som Hollolastolverket främst skiljer sig från de andra. Figurbilderna äro ännu lika otympliga som bilden av S. Paulus i Virmo. Också vapnen hänvisa dessa korstolar till en senare tid, sannolikt 1480-talet, då samfärdseln redan var livlig med det i medlet av 1470-talet uppförda Olofsborg.

Korstolarne och läktarskranket i Tövsala.

Av korstolarne i Tövsala ha bevarats två 1 m höga och resp. 0,41 och 0,29 m breda sidobalkar, båda bestående av alldeles slätbilade plankor, endast med ett vapen utskuret i en fördjupning överst. Det ena vapnet är det Bitzska, en bock i språng, med en biskopsmössa överst, och sålunda åsyftande biskop Konrad Bitz. Det andra visar 7 trappgavlar i två rader över varandra:

---

[1] Jfr korstolarne i Lunds domkyrka, där något liknande förekommer.

[2] Jfr korstolarne i Dalhems kyrka på Gottland. Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 361.

det Garpska vapnet. Korstolarne äro således ungefär samtida med de korstolar i andra kyrkor, som vi redan lärt känna, men det är tydligt, att de icke äro av samme mästare. Till dessa korstolar har sannolikt hört en lång list, nedtill med en rad massverk, bildat av rundbågar, upptill med höga, plymlika, tätt sittande blad. Sammanlagda längden av delarna av denna list är 6,60 m.

Måhända samtida med dessa korstolar och de ävenledes under Konrad Bitz' episkopat utförda kalkmålningarna är den långa panel av utsnidade fält och lister, som fanns i kyrkan och ännu före senaste omfattande restaurering (år 1890) utgjorde bröstvärn i en läktare utmed norra väggen närmast koret. Hausen[1] förmodar, att läktaren senare hade hopfogats av äldre materialier.

Det är dock för ingen del uteslutet, att den ursprungliga anordningen av dessa sniderier varit sådan den bevarats nästan ända till vår tid. Tövsalaläktaren var visserligen icke typisk för en medeltida läktare. En dylik utgjorde egentligen en hög, tvärs över kyrkan gående byggnad av trä eller sten. Denna byggnad, som åtskilde kor och skepp, vilade på öppna bågar eller hade i den undre delen tvenne genomgångar. Spiraltrappor ledde dit upp från koret. Från läktaren lästes evangeliet; därav kom namnet (lectorium[2]). Exempel på dylika läktare finnas t. ex. i de sachsiska kyrkorna från 1200-talet[3] och i Marienkirche i Lübeck[4]. Men också läktare utmed kyrkans väggar funnos, i Lübeck t. ex. i Heiligen-Geist-Hospital, från början av 1400-talet[5], och i domkyrkan[6]. En sådan läktare i modern mening kan därför mycket väl förskriva sig ända från medeltiden. — Tövsalaläktaren uppbars av enkla stående träbjälkar, på samma sätt som ännu i våra dagar läktaren i Korpo kyrka. Men medan fälten å bröstvärnet

[1] Hausen: Egentl. Finland och Åland p. 31.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 335.

[3] Hasak: Bildhauerkunst.

[4] Underbyggnaden fanns redan 1377, de på pelare stående bilderna äro från början av 1400-talet, målningarna å västsidan från början av 1500-talet, de övriga målningarna senare. Lübecks Kunstdenkm. II p. 184 o. f.

[5] Lübecks Kunstdenkm. II p. 469 o. f. Holm: Lübeck p. 135.

[6] Holm (a. a. p. 67) daterar denna läktare till medlet av 1500-talet. Den har dock gotiska former, bildpelare o. s. v., alldeles som läktarne i Heiligen-Geist-Hospital och Marienkirche.

i Korpo livligt påminna om korstolsfyllningar, så att man kan förutsätta, att de tidigare varit använda som sådana, är en dylik användning av Tövsalasniderierna högst osannolik. De ha troligen från första början utgjort en panel på framsidan av en medeltida läktare.

Panelen bildas av 21 stycken, 0,83 m höga och 0,29 m breda fält med bladornament; härtill kommer ett 0,47 m brett fält med en särdeles vacker, i genombrutet arbete utsnidad mångbladig rosett, samt ytterligare ett antal strävpelarliknande lister, vilka åtskilt fälten. Till dessa sniderier hör ock en 1,70 m hög och 0,17 m bred list med en stängel utsändande dubbla blad, i genombrutet arbete. Huru denna list varit anordnad kan jag icke säga.

Den i genombrutet arbete utförda orneringen å 3 av de mindre fälten [1] utgöres av en inom en fyrkantig ram sluten stängel med parvis sittande stora, nedhängande, enkelt nerviga blad, som omväxla med rosetter på ett underlag av tre strängar eller snarare höga, smala fönsterlister, upptill uppbärande spetsbågar. På de övriga 18 fälten är orneringen liknande, men bladen äro smalare och rosetter saknas (de tre strängarne på ömse sidor om stängeln finnas).

Detta naturliga växtornament vittnar om en längre framskriden period än det övervägande massverksmönstret och de stiliserade rankorna å arbetena i Sagu o. s. v. Också bearbetningen av bladytorna går i Tövsala mera i detalj och är mera konstfull. En jämförelse med sniderierna i Virmo, vilka möjligen äro från biskop Magnus Nilsson Stjernkors' tid (1489—1500), gör det även sannolikt, att Tövsalapanelen är från slutet av århundradet, måhända kort före 1489, då Konrad Bitz ännu levde och lät utföra korstolarne; Virmosniderierna kunde då vara några år yngre.

Korstolarne och läktarskranket i Virmo.

Bland de i Virmo kyrka bevarade lämningarna av medeltida träskulptur finnes ett enstaka fragment av en korstolsgavel, 0,88 m högt och 0,19 m brett. Det är på ena sidan utsnidat till ett likadant rankverk som på Sagustolarnes gavlar. Den andra sidan

[1] Ett dylikt fält är avbildat bland Virmosniderierna här nedan.

är utskuren till en bild av S. Paulus med svärdet, en tämligen klumpigt utförd relief.

Om de nu försvunna korstolarne giver N. R. Broocman följande upplysningar i sin dagbok från 1754[1]: I Virmo körka finner man — — — på en Choralstol et Stålarme vapn, armen blå och hansken hvit, och öfver et Sturevapn 3 gula hiertan i rödt fält. Äfven på en stol uthugget Biskop Stålarms vapn med pedum el. biskopskrykkan i handen och på andra upståndarn et vapn med en 6 uddig stierna under et kors af denna figur + som äfven skal vara en biskops vapn.

Tyda vi liksom i Nykyrko dessa vapen så, att de tillhörde biskoparne Magnus Olai Tavast (ej Stålarm), Olaus Magni och Magnus Nilsson Stjernkors samt Sten Sture d. ä., så ha vi ju en god ledtråd för dateringen av dessa stolar. Elias Brenners vapenteckningar[2] upplysa, att bland vapnen i Virmo fanns också det Bitzska (biskop Konrad?) samt tre gånger monogrammet av bokstäverna m och n (Magnus Nilsson?). Vapnen kunna visserligen ha varit målade, ehuru de ej återfunnits bland kyrkans för en tid sedan avtäckta kalkmålningar. Men monogrammet fanns sannolikt på en korstol. Sådana anbragtes ofta nog på mindre betydande konstverk, t. ex. upprepade gånger, nästan ornamentalt, på korstolarne i Hollola; men på de mera representativa kalkmålningarna finna vi i regeln vapenbilder[3]. Här skulle vi sålunda ha en antydan om, att Magnus Nilsson Stjernkors var den förnämste av dem, som bekostade korstolarne.

Av helt annat slag än det nämnda fragmentet äro några andra sniderier i Virmo kyrka. Vi lägga först märke till ett fyrkantigt fält, utsnidat liksom i Tövsala: en stängel med blad, mellan vilka tre strängar på ömse sidor uppbära små rosetter. Dimensionerna av detta fält äro 0,95 m höjd och 0,29 m bredd. Alldeles lika höga, och med likadana ramar, äro några fält med bildliga framställningar, omkring 0,45 m breda, en del dock stympade på längden och därför smalare. Utan tvivel ha alla dessa fält hört till samma panel.

En beskrivning från 1700-talet av Virmo kyrka omnämner

[1] Leinberg: Bidrag IV p. 53.
[2] Hausen: Vapensköldar.
[3] I Bjernå kyrka finnes bland kalkmålningarna en sköld med ett bomärke.

ett korskrank samt biskops- och prästbänkar, utan att närmare göra redo för dem [1]. Vi veta ej, vad av allt detta härrörde från den katolska tiden. Var korskranket däribland, så är det sannolikt att våra reliefer utgjort panel å detsamma; troligare förefaller det dock, att de liksom sniderierna i Tövsala varit anbragta å bröstningen av en läktare. På ett korskrank, vars övre del måste lämna fri utsikt från skeppet till koret, skulle reliefema kommit att stå synnerligen lågt. De romanska korskranken i Liebfrauenkirche i Halberstadt [2] visa nedtill slutna fält med bilder av apostlar under rundbågar, och däröver en öppen rundbågsarkad. Från slutet av medeltiden kan jag som prov på en dylik utsmyckning av korskranken nämna endast en mängd paneler i vissa trakter av England (Devonshire, Norfolk, Suffolk [3]), med nedre delarne med målade helgonbilder, övre delarne med genombrutet massverk [4].

Vi vända oss emellertid till bilderna. De visa:

1. Jungfru Maria förhärligas. Den heliga jungfrun sitter på en tronstol med en praktfull, tornliknande baldakin. Nedtill och på båda sidor sitta, vända mot henne och ordnade över varandra utan perspektivisk illusion, tretton män med uppslagna böcker. En av dem bär konungakrona [5].

2. Erik den helige i kunglig skrud, trampande på en liten man. Konungen är skägglös och bär svärd och riksäpple. Över

[1] Hallenius: Virmo p. 21: Cancelli, queis chorus cingitur, supra nominatorum virorum opera et diligentia (koret smyckades 1625 med målningar m. m. på bekostnad av Martin Rungius, Henrik Hoffman m. fl.) extructi. Intra septa sua Episcopi cathedram habent, non vulgari opere caelatam, ne quid de ceteris presbyterii exedris dicam, aliis atqve aliis emblematum caelaturis artificiose, olim magis quam hodie condecoratis.

[2] Hasak: Bildhauerkunst p. 17 o. f. Jfr korskranken i S. Mikaelskyrkan i Hildesheim och domkyrkan i Bamberg (a. a. p. 44 o. f.).

[3] Keyser: Panel Paintings, i Archaeologia LVI p. 183 o. f. samt pl. ix och x.

[4] Relieferna, hörande till Göransbilden i Stockholm, torde också ha bildat ett skrank, ej en sockel, såsom J. Roosval tidigare (Storkyrkans S. Jöransgrupp, p. 215) förmodat. Jfr Svenska Dagbladet för den 12 jan. 1908 (upps. om Storkyrkans restaurering) samt ? nov. 1907, vilket senare nummer jag ej varit i tillfälle att se (medd. av dr R.) Dessa bilder voro dock transparenta, utan bakgrund, och kunde i motsats mot Virmorelieferna ha bildat övre delen av ett skrank.

[5] Kompositionen liknar den, som användes t. ex. i framställningar av den helige andes utgjutelse (pingsten). Jfr t. ex. ett flygelaltare i domkyrkan i Lübeck (Münzenberger: Altäre I p. 126 och pl. 30).

honom är utskuret Svea rikes vapen (tre kronor). Denna bild är endast hälften så bred som flertalet av de övriga och utgör ett fragment (mitt) av en större bild.

3. S. Henrik i biskopsdräkt, trampande på Lalli. Biskopen är skägglös.

4. Till vänster en konung, sittande på en tron; över honom svävar en djävul ned. Framför honom, till höger, står en man i diakondräkt med helgongloria kring huvudet och omgiven av



Reliefer i Virmo.

tre andra män. En av dem, på vilka han pekar, är en krympling på kryckor. Överst synes i ett moln bröstbilden av Kristus med korsgloria. Han utsträcker högra handen till välsignelse.

5. En bild, visande ett helgon upphängt inom en rektangulär ram. Tvenne bödlar martera helgonet med glödande tänger. I skyn ovan synes ett huvud med gloria [1].

6. En bild, som varit delad av en fristående pelare med brett trappformigt kapitäl. Högra hälften av bilden är nu för-

[1] Denna relief har jag tyvärr ej kunnat återfinna under mina besök i Virmo. Den är beskriven av Nervander (Hist. Museets arkiv).

svunnen. På vänstra hälften har avbildats en vid pelaren fastgjord, naken och skägglös yngling med helgongloria. Han liknar den å fältet 4 avbildade. Bakom honom står en liten man, som gisslar honom med ett långt spöknippe. Från den försvunna delen av bilden skjuter in ett gissel med tre kulor i ändarne. Överst synes Kristus med korsgloria i ett moln.

7. En bild, delad likt föregående, av en fristående pelare med trappformig bas och likadant kapitäl. På ena sidan står en



Reliefer i Virmo.

konung, pekande på sitt bröst; i bakgrunden stå två män, och överst synes en djävul, svävande ned över konungen. På andra sidan står en drottning och bakom henne två män; överst synes en ängel i en sky.

8. En bild, vars vänstra hälft är bortfallen. På den kvarvarande hälften synes en av två män ledd drottning med en uppslagen bok. Överst en ängel i en sky.

De fem sistnämnda bilderna illustrera sannolikt S. Göranslegenden, nämligen den del, vilken icke är så väl bekant som kampen med draken, men dock återgivits i den svenska medeltida

litteraturen [1] och även i konsten (reliefema å S. Göransbilden i Stockholm [2]). Virmobilderna överensstämma dock icke med de sistnämnda, och följa icke heller troget vare sig de svenska legenderna eller några andra kända källor; vi måste därför ur olika versioner söka ihop det, som kan belysa framställningarna i fråga.

Kejsar Dacianus [3], säger legenden, var en mäktig härskare, som lade hela världen under sig och kallade alla riddare i sin tjänst. Men han var också grym och hednisk, och med våld och plågor tvang han folket att dyrka de djävlar, som voro hans avgudar. Då riddaren Göran, som begivit sig till hans hov för att med dyrbara gåvor vinna hans gunst, såg detta, utdelade han sina skatter bland de fattige och förebrådde kejsaren, att han icke trodde på den sanne Guden (reliefen n. 4).

»Tha wardh then keysaren swa grym oc wredh
hans gryma giæld war marghom ledh
tha bödh han ther sina drængia
then ædhla herra oc första hængia [4]
oc rækkia wt hans lidha 'moot
badhe hænder hoffwdh oc swa foot
oc bödh them sidhan fram at bæra
iærn kroka the fulhwasse ære
oc ther mz aff hans liffwe ryckia
hans köt oc sener alt sunder i stykke» (reliefen n. 5).

Än flere marter fick riddaren undergå, då han ej lät beveka sig att avsvärja sin tro. Bl. a. gisslades han och piskades med rem-

[1] Fornsvenskt Legendarium I p. 493 o. f. (Legendariet är till stor del en fri översättning av Jacobus a Voragines Legenda aurea; jfr Graesses edition av detta arbete). S. Heurlin (praes. E. S. Bring): Legenda St. Georgii: en svensk visa, ingående i handskriften D. 4. Gambla aewentyyr Cod. Reg. IV i k. biblioteket i Stockholm.

[2] Roosval: Storkyrkans Sankt Jöransgrupp.

[3] Enligt den nämnda visan. Legendariet säger: Dacianus, Diocletiani fogde. En grekisk version, anförd i Acta sanctorum, Aprilis II p. 119 o. f., säger: kejsar Diocletianus.

[4] Legendariet säger utförligare: Tha læt han kæmba hans limi ok lif mællan stulpa bunden &c. De järnkrokar, som längre ner omnämnas, kallas i Legenda aurea (ed. Graesse p. 260) ungulae, vilket någorlunda torde motsvara tänger.

mar skurna av oxläder (reliefen n. 6)[1]. Om natten uppenbarade sig Kristus för honom. Men Dacianus sade till sin gemål Alexandria[2]: jag ville dö av harm, att jag ej kan besegra den mannen. Alexandria svarade: jag har ofta sagt, att du ej skulle göra de kristna men, ty deras Gud är mäktigare än din. Nu vill även jag vara kristen. Dacianus ömkade sig däröver och lät hänga upp drottningen vid håret och länge hudstryka henne. Hon bad vår Herre om nåd, och under bönen gav hon upp sin anda. Dacianus lät sedan halshugga Göran. När han gick från avrättningen, kommo eldar från himmelen och brände honom. (Alexandria-episoden är avbildad i relieferna 7 och 8; i den förra synas djävulen och ängeln liksom för att antyda de olika lotter, som väntade kejsaren och hans gemål efter döden).

Det är icke synnerligen åskådligt som våra reliefer avbilda legenden. På någon annan av de mera kända legenderna låta de emellertid icke inpassa sig, och ännu mindre kunna vi tyda dessa framställningar såsom bilder av de godas och de ondas belöning efter döden[3]; därtill bära de en alltför tydlig karakter av episk skildring. De många djävlarne, änglarne och Kristusbilderna synas så att säga ornamentalt ha anbragts på alla bilder[4], sedan de engång i enlighet med legenden funnos på några. Över huvud synas bilderna vara missförstådda efterhärmningar av andra arbeten; kompositionen är stel, figurerna klumpigt och okunnigt skurna, och blott en och annan lyckad åtbörd samt den ofta lediga hållningen synas visa, att förebilderna varit goda. Bäst tyckes Marias tronstol med den tornlika kröningen ådagalägga detta; hade vi haft ett originalarbete för oss, skulle åtminstone den varit omsorgsfullt gjord, men den är ytterst plump, och detaljerna äro missförstådda. Det synes därför vara uppenbart, att dessa reliefer äro sena efterbildningar[5] — samtida med

[1] Denna episod omnämnes i ingendera av de svenska källorna, men däremot i två grekiska manuskript i Vatikanen (Acta sanctorum, Aprilis II p. 121: Deinde (Imperator) jussit, ut nervis bubulis tandiu vapularet dum caro ejus cum sanguine agglutinaretur; och p. 128: rursum ad flagellum rediit).

[2] Alexandria-episoden saknas i visan om S. Göran.

[3] Jag har förgäves i blockböcker och träsnittsarbeten samt bland kyrkomålningarna sökt analogier av detta slag till Virmobilderna.

[4] Jfr bilderna ur Katarinalegenden, i Lojo kyrka. Nervander: Lojo p. 52.

[5] Jfr uttalandet ovan p. 116 om medeltida arkaism.

de först nämnda genombrutna ornamenten — av arbeten från förra hälften av 1400-talet.

Kostymerna häntyda nämligen på denna tid. Kläderna med deras i flikar sönderskurna bårder — man ville härmed efterbilda de ärofulla, i striderna söndertrasade krigardräkterna [1] — voro allmänna t. ex. i Frankrike redan i slutet av 1300 talet, och tillhöra i norden förra hälften av 1400-talet, ehuru de någon gång förekomma även senare [2]. Bårdernas drapering i våglinjer påminner likaledes om arbeten från denna tid, och bilden av S. Erik är ej olik motsvarande figur å ett altarskåp i Salo. — Men mera än dessa detaljer i kostymen, vilka senare kunna ha efterbildats, väger karakteren hos ornamentsniderierna, då det gäller att datera våra reliefer, vilka i likhet med läktarskranket i Tövsala synas vara från slutet av 1400-talet. Lät Magnus Stjernkors utföra korstolarne, så är det troligt, att även korskranket eller läktarbröstningen är från hans tid och sålunda nästan samtida med de kanske från Konrad Bitz' sista år härrörande Tövsalasniderierna.

Försvunna korstolar. — Sammanfattning.

De korstolar, som ha bevarats till våra dagar, ha vi funnit i några kyrkor, vilka genom sin betydelse och sin prakt utmärkte sig framom flertalet. Men det kan ej råda tvivel om, att korstolar funnos också i många andra kyrkor, ehuru numera alla spår av dem försvunnit. Utom de ovannämnda korstolarne i Virmo omtalar Broocman sålunda ytterligare dylika i S. Marie kyrka: »Utom desse monumenter var äfven Biskop Stålarms vapn med en B.staf i handen (Magnus Olai Tavast [3]) på en stol uthugget.» Ännu före branden 1872 fanns i kyrkan ett par höga sidogavlar liknande dem, som bevarats i Sagu o. s. v., men med enklare rankornament [4]. Om korstolar i Pojo finnes följande

[1] Boeheim: Waffenkunde p. 32.

[2] Hefner-Alteneck: Trachten V p. 7 och Taf. 302 fig. B, Taf. 337 m. fl. Bland målningarna i Tövsala kyrka finnas liknande kostymer.

[3] Eller Olaus Magni? Jfr Nykyrko, vapnet n. 5.

[4] Nervanders beskrivning i Historiska Museets arkiv.

uppgift: »I Gamla Prästbäncken äro frammantil 2 målade ståndare, med rundelar ofwantil, och i dem en utskuren Stenbock med twå wådig Påfwe myssa öfwer hufvudet (Konrad Bitz), samt 2 målade Steenbockar med lika myssor.» [1] — I Åbo Stads Historiska Museum förvaras den gamla s. k. »biskopsstolen» från Bjernå kyrka. Det är en stol av vanlig, nu bruklig typ, med utskurna människohuvud och bladornament. De förra påminna om de människohuvud, som påträffas som prydnader i den medeltida arkitekturen, t. ex. i Jomala och Finströms kyrkor på Åland [2]; bladornamentet har en förvanskad romansk karakter. Men dylika sniderier påträffas på allmogearbeten från 1700-talet, och jag tvekar ej att sätta den ifrågavarande stolen till denna tid.

Slutligen funnos naturligtvis korstolar i Åbo domkyrka. Om dem veta vi emellertid ingenting annat, än att, då det nya koret 1649 uppfördes och altaret flyttades, »thet gambla aff munckarna vpbygde och myckit påkostade Snickareväreket medh the åthskillige beläten, sattes fram i thet nyia choret kringh om väggerna [3].»

Åtminstone i avseende å tiden anslöto sig korstolarne i S. Marie och Pojo till de korstolar, som ännu finnas kvar i andra av våra kyrkor.

Såsom en sammanfattning av vår undersökning kunna vi uttala, att antagligen i början av 1470-talet en mycket anlitad konstnär eller verkstad arbetade som korstolssnidare i sydvästra delen av vårt land. Materialet var ek, i mindre betydande delar björk, dock äro korstolarne i Nykyrko helt och hållet av furu. I den mån vi kunna bedöma konstnären som bildsnidare (Paulusbilden i Virmo), visar han ingen förvantskap med altarskåpssnidarene, över vilka han, trots den relativa förträffligheten i det ornamentala arbetet, icke höjer sig. Till dessa korstolar, i Sagu, Korpo, Nykyrko och Tövsala, ansluta sig de i Hollola bevarade, antagligen från 1480-talet och därför redan visande större färdighet hos konstnären och böjelse för det allt mer framträdande naturalistiska växtornamentet. En självständig grupp bilda sniderierna

[1] Stiernman: Minnesmärken p. 163.

[2] Jfr ovan p. 41, not 1.

[3] Diarium Gyllenianum p. 144.

i Virmo och Tövsala, vilka på stilistiska grunder kunna dateras något senare, till c. 1490.

År 1488 omtalas i Vånå en Olof Nikkarinpoika såsom snickare [1]. Om hans arbeten känna vi intet.

Utan tvivel äro våra korstolar utförda av inhemske eller inom landet bosatte mästare. En annan fråga är, i vilken mån de äro påverkade av utländska förebilder. I Sverige och Tyskland kunna dylika i trängre mening icke påvisas [2], vilket skulle tyda på en rätt stor självständighet hos konstnärerne och ytterligare understryka, att de sannolikt voro inhemske. Men nu finnes i Norge en intressant grupp korstolar, som i hög grad erinra om våra.

Från Färöarne har en serie lägre sidogavlar kommit till Nationalmuseet i Köpenhamn. De påminna om motsvarande delar i Sagu och Nykyrko. Stilen förefaller dock äldre, figurerna visa ännu spår av 1300-talsgotiken i den något sneda hållningen, med vecken samlande sig längs kroppens sidor, och i den leende minen. Nedre delen av gavlarne är i regeln prydd med figurer, de tolv apostlarne och ett par framställningar ur Jesu barndomsliv, rundeln upptill med vapen eller massverk, eller med kyrkliga emblem. Bland vapnen finnes unionsvapnet under Erik av Pommern. Å en bithörande bönepall har en gavel å yttre sidan en bild av S. Olof, å den inre Sveavapnet. Gavlarne anses vara från 1406—30 [3].

Också korstolsgavlarne i Märe kyrka i Sparbu [4] stå nära våra. De ha överst en av fyra knoppar prydd rundel. Mot de två nedersta knopparna svara två dylika på understycket. En liknande ornering, dock endast med ett par mot varandra svarande knoppar, visa några gavlar i Nykyrko.

Dr Harry Fett, som sett avbildningar av de finska korstolarne, har meddelat mig, att fragment, som likna dem, finnas

[1] Nervander: Kyrklig konst II p. 30. En Peder Nikkarinpoika omnämnes 1411 som jordägare i Pemar. Svartboken p. 244.

[2] Jag har ej lyckats få se de av Öhman (Korstolar p. 31) omnämnda avbildningarne, i Kunstgewerbemuseum i Berlin, av rustika korstolsverk av furu. Korstolarne i norra Tyskland kunna ej (jfr a. a. p. 34) enligt min mening anses som förebilder i trängre mening till de finska.

[3] Bruun: Gammel bygningsskik paa Færøerne p. 219—231.

[4] Nicolaysen: Norske Bygninger I pl. xix fig. 9—12.

yttermera i Veø, med ärkebiskop Olaf Engelbrektsons vapen [1], och i Horg. Också de nämnda korstolarna från Färöarne, där trä till mera omfattande arbeten saknades, torde vara utförda i Norge. Stolarne från Trondhjemstrakten äro utförda i slutet av 1400-talet, måhända av en snickare Peter Botolvson. Förebilder till dem finnas bland de äldre norska bondemöblerna [2]. — Dr Fett, som påpekar, att Nidaros under medeltiden hade en stor betydelse som kulturcentrum, och att allmogeornamentiken i svenska Norrbotten har en med den trondhjemska starkt besläktad karakter, framställer den intressanta hypotesen, att finske pilgrimer i Nidaros sett former, vilka påverkat den finska skulpturen.

Vi äro ej vana att söka kulturinflytelser från detta håll, men vi få ej heller sluta till ögonen för det, som kan tyda härpå. Redan birkarlarnes handel kan ha förmedlat en nordlig, eller rättare sagt västlig kulturström till vårt land, och Olofsdyrkan var här kanske av ännu större betydelse än i Sverige. Å andra sidan var S. Henrik dyrkad i Norge. Bekant är Åbobiskopens brevväxling år 1493 med ärkebiskopen i Nidaros, då reliker av S. Henrik lovades i utbyte mot sådana av S. Olof. Det är okänt, om bytet kom till stånd, men i varje fall var S. Henrik upptagen i det trondhjemska kalendariet av år 1519 [3].

Då konsten i det nordligaste Sverige blivit bättre känd, skall kanske denna fråga bringas till sin lösning.

I fråga om altarskåpen äro vi icke i samma lyckliga läge att kunna göra noggranna tidsbestämningar, som beträffande korstolarne. Det blir stilen hos de enskilda figurerna samt baldakinverket, som i främsta rummet få lämna oss en obestämd vägledning. Någonting väsentligen nytt företer perioden som sagt icke, utan utvecklas de egenskaper, som utmärka den föregående tidens konstverk, ofta i en ensidig riktning. Den sneda gotiska hållningen och de energiskt utarbetade ansiktsdragen äro

[1] Fett: Bænk og Stol i Norge p. 26 och fig. 82.
[2] Se Fett: Gamle norske Hjem fig. 38 och 73.
[3] Se ovan sid. 156.

försvunna. Vecken, som förut varit mål snarare än medel för konstnären, och som hopat sig i rika, omotiverade massor, vilka dolde kroppens former, bliva enklare och uttrycksfullare. Denna förändring funno vi redan i de mera framstående konstverken från århundradets förra hälft, men först nu kan den iakttagas också hos mängden av efterbildningar och dussinarbeten, vilka vid stigande efterfrågan efterträda de banbrytande mästerverken och nu giva åt perioden dess karakter. De vittna ofta om färdighet och skönhetssinne hos konstnären, men föra ej konsten framåt på nya banor; tvärtom förlorar den kvalitativt vad den vinner kvantitativt. Hållningen hos de enskilda gestalterna blir styv och otymplig, ansiktet saknar ännu mera än förr uttryck och utarbetas i breda drag, och draperimotiven inskränka sig till några få, vilka med tröttande enformighet komma till användning. — Baldakinverkets utveckling berördes redan. Kilbågen blir nu allmän; den är ovantill krönt av ett tätt spjälverk, inneslutet i baldakinens rektangulära omramning. I början påminner denna båge ännu om en rundbåge med krönande fial; senare blir den mera tryckt och utdragen åt sidorna. Bland massverket uppträda nya ornamentmotiv: treögglan, fiskblåsan, våglinjen o. s. v.

Det finnes icke få altarskåp i vårt land, som uppvisa dessa egenheter och stå varandra rätt nära, utan att dock tyda på någon gemensam konstnär eller verkstad. Endast Åland utgör i viss mån ett undantag i detta hänseende. Ett ansenligt konstintresse synes, liksom redan under 1300-talet, ha rått i landskapet ungefär under perioden 1440—80, och konstverken bära prägeln av en lokal konstskola. Det är riktigast att här i ett sammanhang tala om alla dessa altarskåp, även om ett par av dem är redan från förra hälften av århundradet.

Åländska altarskåp.

Altarskåpet i Sunds kyrka har mitten medels en nisch med sneda smygar delad i tre avdelningar. Den mellersta inrymmer den stående bilden av madonnan med dok och krona samt bärande det nakna Jesusbarnet, som med båda händerna

håller ett äpple. Under Mariabilden finnes en liten avdelning med armlösa byster av två icke närmare karakteriserade kvinnliga krönta helgon. På de två sidoavdelningarna ha i två rader ordnats åtta kvinnliga helgon, fyra i nunnedräkt och fyra i furstedräkt, så att de förra alltid stå på yttre sidan. Nunnornas namn kan jag ej uppgiva; deras attribut äro: vågskål, stav, ulltott, kotte. De fyra krönta helgonen äro S. Margareta med drake, S. Dorotea med korg och blomsterkvast, S. Barbara med torn, och ett obekant helgon med en fågel. — Flygeldörrarne upptagas av de tolv apostlarne i två rader, envar med sitt attribut och ett språkband. På de senare har fördelats den apostoliska trosbekännelsen Credo &c, började som vanligt hos Petrus och slutande här hos Paulus. I regeln avslutas de tolv med Matthias. Inskrifterna äro nymålade i senare tid, men tydligen funnos de redan under medeltiden. Några bibelspråk äro anbragta å skåpets lister; också målningen å figurerna o. s. v. är från senare tid. En bok, som ett av helgonen håller, bär signaturen *Jochim Langh picktor.* Denne restaurerade skåpet 1662 [1]. Skåpets dimensioner (utom dörrarne) äro 2 m höjd och 1,8 m bredd.

Formen på detta altarskåp påminner liksom anordningen och valet av helgon om Raumoskåpet. De krönta, kvinnliga helgonen äro på ett när desamma, och apostlarne återfinnas på flyglarne. Viktigare för tidsbestämningen äro de enkla, rundbågiga baldakinerna, kanske den krenelerade kröningen, som ofta anträffas å arbeten från ungefär 1425—50, samt stilen hos figurerna. Deras pose och draperier påminna om t. ex. de 8 kvinnliga helgonen på Ludeke Lammeshoveds minnestavla av koppar i Petrikirche i Lübeck, från 1407—25 [2]. De visa ännu den svängda gotiska hållningen; draperierna äro onödigt rikliga och omotiverade, och samla sig på sidorna i de bekanta hängande flikarna med bården i våglinjer; nedtill bryta de sig lätt åt båda sidor. Ansiktena äro däremot av en typ, som ofta möter oss under senare hälften av århundradet: runda, med ögonbrynen i en hög båge och halsen med två fettveck. Detta gäller figurerna i mitten. Apostlarne äro snidade av annan hand. Deras hållning är

[1] Aspelin: Taiteen historia p. 37.
[2] Lübecks Kunstdenkmäler II p. 72.

rak, veckfallet enklare, och de äro utarbetade mera i relief. Ansiktena äro smala och långa, inre ögonvinkeln djupt indragen, musklerna på sidan om näsan starkt markerade, vilket ger åt ansiktena en nobel och allvarlig karakter. Underläppen skjuter starkt fram. — Altarskåpet torde kunna dateras till perioden 1425—50.

I Lemlands kyrka finnes ett litet altarskåp, som också har mitten delad genom en djup nisch. Här avbildas en pietà; Kristus nästan sitter på Marias högra knä. På sidorna stå Johannes evangelisten med kalk och Maria Magdalena med smörjelsekärl; flyglarne upptages av S. Olof på en människohövdad drake, S. Brigitta i sin ordensdräkt och med bok, S. Karin med hjul och S. Henrik i biskopsdräkt. Gestalterna äro raka och undersätsiga, ansiktena plumpa, draperierna rikliga och parallellt nedfallande, med bården i en våglinje, samt nedtill brutna. Baldakinerna hava ännu rundbågar, med spjälverk; massverket utgöres av liggande, fiskblåsliknande figurer. Det plumpa utförandet synes visa, att vi här ha för oss ett alster av en lantlig konstnär, och draperierna ådagalägga, att han ännu stod under gotikens påverkan. Detta altarskåp torde kunna dateras till årtiondena omkring 1450.

Att vi i själva verket ha att göra med en träsnidare hemma från Åland eller någon närbelägen trakt i Sverige eller Finland, synes mig framgå av en jämförelse mellan Lemlandsbilderna och några träfigurer, som bevarats i Jomala kyrka. Det är några gestalter från en korsfästelsebild: Johannes och Maria i de vanliga, sörjande attityderna, Maria Magdalena med smörjelsekärl, en man i munkdräkt med uppåtsträckta armar, troligen Josef av Arimathia, samt två krigare med egendomliga huvudbonader (gugel), korta rockar med riddarbälten ett stycke under livet, samt trånga benkläder. De tre förstnämnda vända sig mot åskådaren, de tre övriga äro återgivna i hel profil; kompositionen har således varit särdeles stel. Av de två stora krucifix, som finnas i Jomala, passar intet till gruppen. Bilderna visa stor likhet med figurerna i Lemlandsskåpet. Samma grova ansikten med ett något slugt uttryck över den hopknipna munnen återkomma i de två grupperna, och Johannesbilden är nästan densamma, med manteln

draperad från den till kinden höjda handen i väldiga våglinjer ned till båda fötterna.

Ett liknande altarskåp, med Kristi korsfästelse i en ytterst stel komposition, har bevarats i Saltviks kyrka. Kristus hänger på korset mellan de två rövarene, och änglar upptaga i kalker blodet ur hans sår. Nedtill stå några gestalter radade: den till marken dignande Maria, Johannes, som är vänd mot henne, två krigare samt två krönta kvinnliga helgon, det ena av dem genom tornet karakteriserat som S. Barbara. De två sistnämnda, vilka äro skurna av samma hand som de övriga, härstamma troligen från flygeldörrarne, om vilka spår av gångjärn ännu bära vittne. Detta altarskåp synes tillhöra en något mera framskriden period än de föregående; det till ytterlighet grova arbetet gör det sannolikt, att vi även här ha ett inhemskt konstverk för oss.


Kristus inför Pilatus. Nagu.

I Nagu kyrka, mellan Åland och fasta landet, finnes ett altarskåp, där huvudbilden likaledes utgöres av Kristi korsfästelse. Frälsaren hänger på ett kors, som har formen av ett grönt trä med avskurna grenar. Armarne äro horisontalt utsträckta, benen raka, och kroppen vilar nästan svävande lätt på korset. Huvudet är något böjt åt höger, ögonen slutna, uttrycket lugnt. Det är ej gotikens uppskakande bild av den lidande förlossaren, utan renässansens skildring av den i döden stilla insomnade. På ömse sidor hänga rövarene; en ängel svävar över den enes kors och en djävul över den andres. Nedtill synas två slutna grupper: till vänster Guds moder, som dignar ned i Johannes armar, samt de tre Mariorna; till höger fyra krigsknektar och en i vid, pälsfodrad kjortel klädd man med pälsmössa, kanske hövitsmannen.

På flygeldörrarna stå snidade bilder av de tolv apostlarne med sina attribut, i två rader.

Yttre sidorna upptagas av målningar, två på envar av de horisontalt tudelade flyglarne. De äro nu till större delen förstörda; en beskrivning från år 1871 [1] ger oss dock möjlighet att uppfatta de få resterna. Ovan till vänster synes Kristus inför Pilatus. Ståthållaren har sin plats till höger på en tronstol under en enkel baldakin; han bär en hatt av mjukt kläde med något spetsig topp och den omslagna bården formad till en spetsig skärm framtill, samt över hatten en krona; vidare gyllne kjortel med pälsbräm, och gröna skor. En liten hund sitter vid hans fötter. Frälsaren, i grågrön kjortel, ledes fram till honom av två knektar, den ene i röd kjortel med uppdragen hätta, den andre i kort rock med röda ärmar, röda hosor, en spetsig luva samt svärd vid sidan. Bakom dem framskymta andra män med vapen. — Nedanom denna bild framställes nedtagningen från korset. En gråskäggig man i röd kjortel med bräm samt med grön, på sidorna uppfläckt mössa, mottager i sina armar Kristus; en annan man i röd kjortel och röd mössa håller till höger den mot korset resta stegen. Till vänster sjunker Maria ned på knä; hon är iklädd vit dräkt och röd, över huvudet dragen mantel; bakom henne synes Johannes. — Ovan till höger avbildas Judas' förräderi. I mitten synes Frälsaren, milt förebrående vändande sig mot Petrus, som med lyftat svärd står till vänster. Kristus bär en grågrön klädnad, Petrus pansarskjorta (?), och mellan dem står den rödhårige Judas i sin röda dräkt, omfamnande Frälsaren. Tjänaren, vars avhuggna öra Kristus håller i handen, ligger på marken, klädd i pansarskjorta och skyddande sig med sin sköld. Till höger synas tre knektar, till vänster en. — Nedan till höger framställes Kristus bärande sitt kors. Han är klädd i grågrön dräkt och dignar ned mot marken under bördan. Efter honom följa Maria och Johannes samt Simon av Kyrene, som synes fatta tag i korset. En knekt håller i ändan av det rep, som är bundet om Frälsarens midja. Bredvid gå de två rövarene, nakna och med var sitt kors, och bakom dem svänger en knekt en klubba. I bakgrunden synas flere andre krigare med vapen.

[1] Av E. Nervander i Historiska Museets arkiv.

Det snidade arbetet i detta altarskåp är mycket grovt, gestalterna stela och klumpiga. I grupperna äro alla personerna vända mot åskådaren. Baldakinerna äro enkla och plumpa, bland massverket uppträder fiskblåsan. Målerierna däremot visa sig i de få rester, som finnas kvar, mycket förtjänstfulla. Kompositionen synes ha varit densamma som i en mängd andra bilder av denna allmänt förekommande serie; i den bäst bevarade bilden, Kristus inför Pilatus, är den rätt god. Teckningen av gestalterna, med gråsvarta konturer, är säker, figurernas proportioner riktiga, ehuru gestalterna äro något undersätsiga, och färgen, en i grått gående ensemble av matta lokalfärger, verkar tilltalande.

Altarskåpet i Nagu restaurerades år 1642 på bekostnad av generalsekreteraren i Finland Jöns Rosenschmit; en lång inskrift på listerna bär vittne härom. Fonden bakom korsfästelsen målades till ett molnhöljt landskap med Jerusalem i bakgrunden. Från denna tid äro också målningarna å den predella, varpå altarskåpet står [1]. De visa de fyra kyrkofäderna på ömse sidor om Rosenschmits och hans hustrus vapen. Antagligen voro samme personer redan under medeltiden avbildade å predellan, och i mitten fanns kanske en Veronikabild l. dyl.

Som kröning över altarskåpet har anbragts en fris av stora fantastiska blomkalkar, med bladen dels slutna, dels utslagna.

Det är anmärkningsvärt, att korsfästelsen å de åländska altarskåpen påträffas icke mindre än tre gånger, därav två gånger i ett utförande, som synes tyda på inhemska konstnärer. I hela det övriga Finland finnas endast tre korsfästelsebilder från denna tid, som likväl ägnade ett stort intresse åt dessa framställningar. Av de tre äro två nederländska arbeten och det tredje tyskt.

I Korpo kyrka finnas på orgelläktarens bröstvärn uppsatta de söndertagna delarna av ett altarskåp, varav dock både figurer och baldakiner äro i behåll, så att vi kunna rekonstruera det. Mittpartiet utgöres av Kristi nedtagande från korset; en skäggig man, Josef av Aritmathia, mottager honom i sina armar, och de tre Mariorna samt en liten tjänare, som böjer knä, äro behjälpliga vid nedlyftandet. I bakgrunden står ytterligare en gestalt, Niko-

[1] På sidorna om predellan finnas öppningar; den begagnades nämligen som förvaringsplats för diverse kyrkliga förnödenheter.

demus eller Johannes. Till vänster om denna grupp står S. Erik, skäggig, med sexkantigt relikviarium och spira, till höger S. Göran i en riddares rustning, med en lans i vänstra handen och en kort, nästan fyrkantig, inåt buktad sköld i den högra. På flygeldörrarne synas i två rader (i den ordning de senare uppställts): S. Henrik i biskopsdräkt, en apostel med bok, S. Andreas med kors, en apostel med bok, S. Petrus med nyckel, S. Olof i kunglig dräkt med ett runt relikviarium, S. Johannes evangelisten med kalk, S. Barbara med torn, S. Brigitta med bok, ett krönt kvinnligt helgon, S. Lars i diakondräkt och S. Karin med hjul. Figurerna i mitten äro 0,70—0,75 m höga, på flyglarne omkring 0,40 m.



Altarskåp i Korpo.

Baldakinerna ha kilbågar av tidig form, inskrivna nästan i en kvadrat och påminnande om rundbågar; massverket på undersidan visar rundlar, treblad, fiskblåsor o. s. v., och likaså massverket upptill i mittpartiets baldakiner; på flyglarnes baldakiner har upptill i stället för massverk sannolikt funnits gallerverk.

Figurernas hållning är ytterst stel, något som isynnerhet gör sig gällande i mittgruppen, emedan de här tänkas försatta i handling. I denna grupp är också personernas olika längd påfallande; konstnären önskade fylla hela ytan, men fann ej på något annat medel än att förlänga några gestalter. På flyglarna göra gestalterna med sina stora huvud och håret, vars ytterlinjer gå över i kroppens sidor nästan utan att axlarne synas, intrycket av svarvade klossar; kläderna falla lodrätt i stora, runda veck.

I detta hänseende visar vårt altarskåp frändskap med några svenska altarskåp, vilka ha samma mittbild, nedtagningen från korset, med några få figurer av mera representativ än realistisk karakter. Icke blott veckbehandlingen, utan t. o. m. detaljer i kompositionen och klädedräkten äro desamma; så återfinnes å ett par av de svenska bilderna till vänster Josef av Aritmathia med sin hermelinsbrämade, på sidorna uppskurna överklädnad. Dessa skåp finnas i Njutånger i Helsingland samt Husby-Sjutolvt och Östra Ryd i Uppland; likheten inskränker sig till mittbilden, vars ämne synes ha varit omtyckt i dessa trakter[1]; baldakinerna äro mycket olika, och gestalterna på flygeldörrarne, 12 till antalet, äro visserligen anordnade på samma sätt, men synas åtminstone i de två sistnämnda skåpen vara av senare datum, i det att de redan ha 1500-talets tillkrånglade ställning och upprörda veckfall. Altarskåpet i Östra Ryd är gjort år 1488 av Johannes sculptor[2]; altarskåpet i Korpo bör vara ett par årtionden äldre. I anordningen, med två större figurer på ömse sidor om mittbilden, visar det för övrigt likhet också med andra svenska altarskåp från senare hälften av århundradet. Anmärkningsvärd är slutligen en detalj i draperingen av de två konungarnes kjortel: framtill har den fem veck, vilka sammandraga sig mot midjan — ett motiv, som var allmänt i den nordsvenska skulpturen från denna tid.

Altarskåpet i Finströms kyrka är ovanligt väl bibehållet, icke minst vad polykromin beträffar. Det är 1,2 m högt och med uppslagna dörrar 2,4 m brett. Huvudgruppen utgöres av en pietà, den döde Frälsaren i sin moders famn. Marias mantel är förgylld, med blått foder. I bakgrunden stå på ömse sidor Josef av Aritmathia och Nikodemus, i blå mantlar. Till vänster om denna mittbild står S. Mikael i vit kåpa och trampande på en drake, i vars gap han stöter en lans. Till höger synes riddaren Göran, också på en drake, och med en likadan liten sköld som Göranbilden i Korpo. Envar av flyglarne upptages av två helgon. Längst till vänster står S. Henrik med biskopsmössa på

[1] Samma framställning påträffas i altarskåpet från Sollentuna i Uppland, gjort 1475. Hildebrand, Sveriges medeltid III p. 278.

[2] Ant. Tidskr. II p. 395.



Altarskåp i Finström.

huvudet, gyllne mässhake över vit alba och grå dalmatika med röda ärmar; han trampar på den i rött klädde Lalli. Så följer S. Barbara med vitt dok över huvudet, gyllne blåfodrad dräkt, och bärande ett torn. På högra dörren synes först S. Brigitta med vitt dok, i gyllne mantel över blå dräkt, och hållande en bok. Längst till höger står S. Sigfrid i röd kåpa över vit alba och gyllne dalmatika, med biskopsmössa på huvudet samt hållande i vänstra handen en spira, på högra armen en bytta med huvudena av sina tre systersöner, martyrerna Unaman, Sunaman och Vinaman[1]. Yttre sidorna av dörrarna visa ännu fragment av passionsscener, påminnande även i tekniken om Nagumålningarna[2]. Altarskåpet står på en predella, vars bilder, de visa och fåvitska jungfrurna, dock fallit offer för en senare övermålning.

Detta altarskåp visar en friare och oroligare behandling av vecken än de föregående. Men de äro ännu omotiverade, och sluta sig ej till kroppens former. Ansiktena äro grova och råa,

[1] Då Sigfrid — Smålands apostel — sökte de tre martyrerna, såg han på en *sjö* vid Vexiö tre *ljus*. När han kom fram, slocknade de, och ett kar *flöt upp*, vid vilket en *sten* var fäst och i vilket de *mördades* huvud lågo *oförfarna*. Dessa tre underverk (man märke motsättningen av de kursiverade orden) styrkte yttermera hans tro. Fornsv. Legend. II p. 853.

[2] Enligt meddelande av C. Frankenhaeuser.

och de erinra genom sin runda form och den plumpa näsan om Lemlandsbilderna, vilka ju också äro anordnade på samma sätt som här och hava samma mittbild. Men vecken äro ej böjda åt sidan nedtill, och baldakinerna ha kilbågar, visserligen icke ännu så tryckta som de senare blevo det. Om senare arbeten, t. ex. helgonskåpet i Houtskär från 1508, påminner hårets anordning hos en och annan figur i Finströmsskåpet. Det är ovan slätt, men övergår nedtill, liksom under ett band över pannan, i yviga lockar. Också S. Görans lilla sköld erinrar om motsvarande bild i Houtskär. — Finströmsskåpet torde kunna dateras till 1470- eller 1480-talet.

I Hammarlands kyrka ha bevarats några figurer och ornamentala delar av ett altarskåp, som i konstvärde övergår de andra åländska. Figurerna äro: Gud Fader, hållande den döde Kristus i sin famn, S. Brigitta med bok, S. Henrik i biskopsdräkt, trampande på Lalli, ett obekant kvinnligt helgon, Petrus med nyckel, madonnan med Jesusbarnet, S. Anna med Maria och Jesus, S. Johannes evangelisten med kalk, S. Karin med svärd och hjul, S. Lars i diakondräkt, samt S. Erik eller S. Olof i kunglig skrud. Av dessa figurer, vilka 1871 funnos i behåll i kyrkan, ha några hamnat i Åbo Stads Historiska Museum, andra finnas kvar i Hammarland, en del (Brigitta, Henrik, Anna) är spårlöst försvunnen och möjligen förd utom landet av någon antikvitetshandlande. De 11 figurerna ha att döma av påskrivna numror, vilka ännu 1871 kunde läsas, varit ordnade i en rad med den förstnämnda gruppen av Gud och Kristus



Bilder i Hammarland.

(numrerad 6) i mitten och de övriga bilderna i den ordning de här nämnts, S. Brigitta längst till vänster. På envar av flyglarne ha stått tre bilder. — I Hammarlands kyrka har ytterligare bevarats en baldakinlist, en bladkröning och en avlång, rektangulär ram, fylld med massverk. Alla dessa delar, av vilka den sistnämnda varit anbragt under figurerna, passa väl ihop med bilderna och ha utan tvivel tillhört samma altarskåp.

Hållningen hos dessa bilder är stel, men ansiktena äro ädla och vackra om ock uttryckslösa, och profilen t. ex. hos de kvinnliga gestalterna är av en sällsynt finhet, erinrande nästan om franska skulpturer från gotikens blomstringstid. Hårbehandlingen utmärker sig genom vågformigt gående inskärningar, och hårtestarne rulla ihop sig i ändarne. Reliefen är hög, nästan halvrund, men väl utsnidad. Vecken äro få, uttrycksfulla och mycket mjukt skurna, och visa en rik omväxling av motiv: Petrus med manteln fallande i präktiga veck och täckande den arm, som håller boken, Karin med den fotsida kjorteln i vågrätt fallande veck, Barbara och madonnan med den över bröstet utan spänne fästa manteln hållen upp med ena handen, så att vecken energiskt äro åtdragna. En del av dessa motiv, t. ex. det i Petrusbilden använda, förekommer på altarskåpen såväl i Lemland som i Korpo, men först här ser man, huru vackert de kunna behandlas. Även baldakinerna äro förträffliga och skurna i få och kraftiga linjer, med kilbågen prydd med krabbor, och bladkröningen ovanligt stor [1] och omsorgsfullt utarbetad. Baldakinernas form är för övrigt densamma som å de föregående altarskåpen, och figurerna kunna icke vara avsevärt yngre än bilderna på dessa. Men i varje händelse synes den åländska konsten i detta arbete ha nått höjden av sin utveckling — de många likheterna av ett eller annat slag tala för att även Hammarlandsskåpet tillhör den lokala skolan.

I draperiernas stil, uttrycket o. s. v. visar Hammarlandsskåpet, liksom de strax nedan nämnda bilderna från Hollola o. s. v., frändskap med svenska arbeten. Likheten är dock ej så stor, att man kunde antaga en gemensam konstnär.

---

[1] En dylik hög bladkröning, vilken saknas å våra övriga altarskåp, har också mitten av altarskåpet i Nagu.

Altarskåpet i Rimito.

Från början av den här behandlade perioden torde altarskåpet i Rimito härstamma. Det visar i mitten den s. k. Nådastolen, Gud Fader, som i sina utsträckta armar håller den korsfäste Kristus (nu bortfallen), och på sidorna till vänster Maria med Jesusbarnet, till höger S. Jakob med pilgrimshatt och stav. Baldakinerna äro ännu nästan rundbågar, med en knappt märkbar utböjning upptill, och ovan dem synes ett spjälverk. Marias hållning är gotiskt sned, och kronan på hennes huvud påminner om de madonnor från mitten av århundradet vi lärt känna. Också draperierna äro gotiska, såväl i Mariabilden som i bilden av Gud Fader. I den sistnämnda ordna de sig i mäktiga veck under knäna. Men den på en gång breda och mjuka behandlingen påminner, liksom även ansiktena, om arbeten från senare hälften av århundradet. Altarskåpet torde kunna dateras till c. 1460. Dess dimensioner äro 1 m höjd och 1,35 m bredd. Dörrarne äro ej kvar.

Bilderna i Hollola.

I konstnärligt hänseende nära bilderna i Hammarland stå några bilder, vilka bevarats i Hollola kyrka. De äro åtta till antalet, omkring 0,60 m höga och i senare tid ställda envar på en liten konsol. De framställa: Johannes döparen i djurskinn och med lamm; S. Lars med bok, i förgylld diakondräkt; Maria Magdalena med smörjelsekärl, i rödfodrad gyllene mantel över silverfärgad kjortel; S. Dionysius i röd dräkt med gyllene mässhake och biskopsmössa samt bärande sitt eget huvud; S. Barbara, krönt, med torn, iklädd förgylld, blåfodrad mantel; S. Henrik, i biskopsskrud med förgylld mässhake över grön alba, och trampande på Lalli; S. Karin med hjul, i förgylld dräkt; och S. Brigitta, i förgylld nunnedräkt, med en bok.

I hållningen visa dessa figurer mindre stelhet än Hammarlandsbilderna, och ansiktenas något kyligare skönhet hos de senare

motsvaras här av en robustare, men kanske mera uttrycksfull och omväxlande, vänligare typ. Draperierna visa enformigare motiv, bland dem dock ett av präktig verkan, vilket även förekommer i Hammarland: Barbara och Maria Magdalena uppbära med ena handen en ledigt fallande flik av manteln. I utarbetandet äro dessa veck något plumpt avrundade och visa ej de fina kanter och brytningar som i Hammarland göra så god effekt.

De åtta bilderna ha sannolikt stått ordnade i två rader på inre sidorna av flygeldörrarna till ett altarskåp. Bland de många



Altarskåp i Ackas.

i Hollola kyrka bevarade större bilderna finnas inga, som utan invändningar kunde antagas ha varit mittbilder i detta altarskåp. Men då åtminstone ett par av dem äro samtida med de mindre bilderna och även eljes visa likheter med dem, må de här omnämnas. En bild av Maria Magdalena med smörjelsekärl visar ett huvud av samma typ — kort näsparti, leende mun — och samma uttryck som hos de nyss beskrivna, och draperiernas form och utarbetande stämmer också överens — liksom detaljer i

kostymen — men helgonet finnes redan bland de små bilderna, och bilden kan därför knappt ha hört tillsammans med dem. Också hos en bild av Johannes evangelisten erinrar huvudet om de mindre statyerna, men draperierna tillhöra snarare förra hälften av århundradet; vecken äro hopade på högra sidan. Båda dessa bilder äro 1 m höga. Slutligen finnes i kyrkan en baldakin med kilbåge av tidig form; den kan hava tillhört såväl en av de nämnda större bilderna, som ock mittbilden i altarskåpet med de mindre figurerna.


Jungfru Maria. Ackas.

Altarskåpet i Ackas.

I Ackas kyrka finnes ett altarskåp, som i mitten visar de snidade bilderna av Johannes evangelisten med kalk och S. Lars, i diakondräkt, med uppslagen bok. De vackra baldakinerna, som ej ha krabbor på kilbågarne, äro väl bibehållna och förhöja det behagliga intrycket av detta konstverk, vilket utmärkes av mjukt arbetade, lediga och naturliga draperier samt individuella ansikten. Karakteren i de senare är dock något kvinnlig, och uttrycket i de åldrade dragen bekymrat, nästan vresigt; huvudena äro mycket små, blicken sänkt. Vecken visa redan den begynnande förkärleken för stora ytor och skarpa kanter, vilka äro så betecknande för den nordiska konsten under medeltidens sista skede. — Målningarne på flygeldörrarne framställa på inre sidan S. Karin med svärd och hjul, huvudet obetäckt; S. Dorotea med blommor (till stor del förstörd bild); S. Hedvig eller S. Gertrud [1] som abbedissa med en kyrka; samt S. Brigitta som

[1] Jag har ej i för mig tillgängliga ikonografiska handböcker påträffat någon uppgift om att S. Gertrud skulle avbildats med kyrka. I Hille i Gestrikland finnes ett altarskåp, där s'ta ghertrut är avbildad på detta sätt. En liknande bild, med inskrift s'ta gertrudis, finnes bland kalkmålningarne i Nykyrko. Jfr även en triptyk från 1499 i Marienkirche i Lübeck: sante gertrut, med kapell. Lübecks Kunstd. II p. 219.

abbedissa, skrivande i en bok. På yttre sidorna avbildas bebådelsen; till vänster Maria, läsande i en bok, till höger Gabriel, vars bild dock nu är nästan helt och hållet förstörd. Altarskåpets dimensioner äro 1,40 m höjd och 0,90 m bredd, flyglarne ej medräknade.

De målade figurerna (på insidorna av dörrarne) äro undersätsiga, breda gestalter med något styv hållning. Åtbörderna visa bekantskap med gängse former och äro omväxlande, men händerna äro ej rätt med i handlingen, utan breda stelt ut sig över de föremål de hålla. Uttrycket i ansiktena är lugnt, dragen grova. Figurerna äro snarare tecknade än målade, med några få kraftiga konturer, som framhålla det väsentliga i ansiktenas former och veckfallet. Endast brokadmönstret å S. Karins dräkt visar en mera detaljerad teckning. Konturerna äro utfyllda med tämligen matta, i ringa grad förtonande lokalfärger. Dessa målningar påminna i någon om målningarne på altarskåpet från Salems kyrka (nu i Statens Historiska Museum i Stockholm), utförda på 1480-talet av lübeckaren Hermen Rode [1].

År 1483 begärde invånarne i Ackas, att de skulle avskiljas som egen församling från Sääksmäki och få egen präst; detta beviljades av biskop Konrad [2]. Det kan tagas för avgjort, att altarskåpet är från tiden omedelbart därefter, när kyrkan blivit uppförd [3]. Det var i detta skåp, som ett intressant pilgrimsmärke från Vadstena tillvaratogs [4] — ett minne av den dyrkan, som kom helgonen till del och vilken prästerskapet sökte främja genom att bevilja syndaförlåtelse för dem, som på vissa dagar infunno sig för att bedja framför särskilt angivna altaren.

Helgonskåpet i Urdiala.

Ett helgonskåp i Urdiala har som huvudbild S. Olof, sittande på en tronstol och trampande under sina fötter ett männi-

---

[1] Goldschmidt i Zeitschr. f. bild. Kunst 1901 p. 37.

[2] Svartboken p. 545—546.

[3] Jag kan icke dela den åsikt J. Ailio (Tavastehus p. 45) uttalar, att den lilla sakristian i Ackas vore från romansk tid. Jag tror att den är från 1400-talet. Jfr Rinne: Keskiaikaiset kirkkomme p. 316.

[4] Finskt Museum 1898 p. 23. Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 809; Erslev: Danmarks Historie II p. 662.

skohövdat vidunder. Figuren visar, såsom ofta de sittande gestalterna, reminiscenser av den äldre stilen: hållningen är stel, vecken kring knäna starkt betonade, och manteln draperar sig i en kraftig svängning från högra axeln över båda knäna. Men draperingen är ej schematisk, utan mjuk och naturlig. Kostymen visar några för senare hälften av århundradet karakteristiska detaljer, såsom manteln, av vilken två hörn förenas framtill över bröstet utan något spänne l. dyl., samt underklädnadens veckning



Helgonskåp i Urdiala.

framtill i några mot midjan trängre, nästan parallella veck. Håret erinrar om konungabilderna i Virmo, Ikalis och Ulfsby från förra hälften av 1400-talet. — Bilden är ställd på en fyrsidig plint; baldakinen är försvunnen, men skåpets höjd kan dock bestämmas till 1,30 m.

På flygeldörrarne, som kunna hopvikas kring plinten, ha på inre sidorna målats bilder av fyra helgon. Längst till vänster står S. Henrik, trampande på Lalli. Helgonet bär biskopsmössa och stav, vit alba, röd guldstickad dalmatika och grön mässhake; Lalli, som håller en yxa i ena handen och med den andra tager mössan av sitt huvud, är iklädd grön jacka och röda hosor. Så

följer madonnan med Jesusbarnet; hon bär gyllene dräkt med brokadmönster samt blå, rödfodrad mantel med gyllne bård upptill. På högra dörren synes först S. Hemming i vit alba, gyllne dalmatika med brokadmönster och blå mantel med gyllne bård, sammanhållen över bröstet med ett runt spänne. Biskopen höjer välsignande högra handen och håller i den vänstra en stav; en ängel lyfter en mitra på hans huvud. Vid hans fötter knäböjer en i brunt klädd pilgrim med stav. Längst till höger står S. Brigitta, i vit och mörkgrå nunnedräkt, skrivande i en bok. — Yttersidorna av de yttre dörrhalvorna upptagas som vanligt av bebådelsen. Till vänster står jungfru Maria i guldstickad klädning och blå rödfodrad mantel. Hon böjer sitt huvud och gör en avvärjande rörelse med ena handen. Ett språkband över hennes huvud bär inskriften ecce ancilla dn̄i fiat mychi secudū vl̄m tuū. Till höger synes ärkeängeln Gabriel, höjande sin högra hand; i den vänstra håller han en spira (l. blomstängel?). Han är iklädd röd mantel med gyllne bård över fotsid vit kjortel. Ett språkband bär inskriften ave gracia plena dn̄s tecum. Bakgrunden i alla dessa bilder, samt också bakom den snidade huvudbilden, är röd med svarta stjärnor.

I konstnärligt hänseende stå dessa bilder framom Ackasmålningarne. Ansiktena äro icke så grova som där, gestalterna smärtare, draperingen mjukare och rikare. Tekniken är ungefär densamma: svarta konturer och föga nyanserade lokalfärger; färgskalan är dock rikare och djupare. En del bilder, främst de båda Mariafigurerna, ha onaturligt smala armar, och Jesusbarnet i den ena bilden är en ynkligt liten, vanskaplig varelse. Hos alla bilderna äro fingrarne, där de tecknats utsträckta, onaturligt långa. I det lugna, nästan slutna uttrycket stämma bilderna överens med de i Ackas bevarade.

Den förmodan, vilken ovan gjordes, att biskop Hemming här vore avbildad, stöder sig på, att intet annat helgon veterligen blivit återgivet på detta sätt. I domen i Paderborn finnes en bild på gravstenen över en biskop, där två englar hålla en mitra över den avlidnes huvud [1], men det är här fråga om ett porträtt, ej om en helgonbild. Hemming var däremot verkligen

[1] Ludorff: Westfalens Kunstdenkmäler, Kr. Paderborn, Taf. 50. 4.

ett helgon. Han beatificerades 1514 i Åbo domkyrka och var redan därförinnan föremål för dyrkan. Hans grav i högkoret i Åbo domkyrka hedrades med samma vördnadsbetygelser som de förnämsta altarena, S. Henriks högaltare och det s. k. sockne- eller Vårfru-altaret[1]. 1512 testamenterade Clemet Howenskel till »helge hemmingh x marc»[2]. Intet är därför naturligare, än att vi finna även denne i vår kyrko- och politiska historia så bemärkte man avbildad bland våra helgon, och det låg nära till hands att det skulle ske just så som här, ty Hemming inlade stora förtjänster om ökandet av prakten vid gudstjänsten, och särskilt är det bekant, att han skänkte en dyrbar mitra till Åbo domkyrka. Bland målningarne i Lojo kyrka finnes ett i biskopsskrud klätt helgon, med krumstav, men utan mössa. I handen synes han dock hålla en mitra. E. Nervander förmodar att denna bild föreställer S. Hemming[3].

Helgonskåpet i Jämsä.

I Jämsä kyrka finnes ett litet helgonskåp, vars målningar ansluta sig till de nyss beskrivna. Den snidade mittbilden utgöres av den på en tron sittande madonnan med Jesusbarnet; på dörrarne ha i målning avbildats S. Barbara med torn, S. Karin med hjul, S. Margareta med drake och S. Dorotea med korg, samt på yttre sidorna bebådelsen. Tekniken är densamma som i de föregående tavlorna, med konturteckning och matta färger; de kännspaka, ovanligt långa fingrarna förekomma även här. Klädedräkten visar isynnerhet hos figurerna i bebådelsen det oroliga, brutna veckfallet från årbundradets slut. Skåpets dimensioner äro 0,68 m höjd och 0,48 m bredd.

Altarskåpet i Tövsala.

Ett altarskåp i Tövsala visar i mitten de snidade statyerna av S. Erik och S. Henrik. S. Erik är skägglös och bär en riddares

[1] Stadge för klockaren vid Åbo domkyrka 1480. Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 168—169.

[2] Arwidsson: Handlingar VI p. 122.

[3] Nervander, Lojo kyrka p. 37 och 95—96. Också Urdialabilden anser N. föreställa Hemming. Ateneum 1900 p. 256—257 (plansch).

rustning, med gyllne mantel över axlarne; på huvudet en krona och i vänstra handen ett klot. Han trampar under fötterna en liten skäggig man med röd mössa och röd- och vitrandiga kläder. S. Henrik bär biskopsdräkt, gyllne blåfodrad mässhake över vit alba, och trampar på Lalli, som har svarta kläder och röd mössa. Baldakinerna äro rätt vackra, med kilbågen redan tryckt och massverket fint. På inre sidorna av dörrarne, vilka genom lister horisontalt tudelats, ha målats S. Karin med svärd och hjul, S. Johannes döparen i djurskinn och med ett lamm på en bok, S. Stefan i diakondräkt, med bok och tre stenar, och S. Lars i diakondräkt, med bok och halster. Bakgrunden i dessa bilder utgöres av en låg mur, och bakom denna ett landskap med över varandra uppstigande träbevuxna kullar samt blå himmel. På yttre sidorna ha på samma sätt målats S. Andreas med snett kors, S. Petrus med bok och nyckel samt kort vitt skägg och en vit hårkrans kring tonsuren, S. Gertrud med kyrka och S. Barbara med torn. Bakgrunden såväl på dessa senare bilder som i mitten visar mönster av granatblommor i rött och vitt (i mitten också blått), med en rad fransar nedtill. Detta, liksom baldakinernas form, hänvisar altarskåpet till inemot år 1500. Skåpets dimensioner äro 1,84 m höjd och 0,87 m bredd.

De två mittbilderna äro av rätt medelmåttigt arbete. Hållningen är stel och ansiktet något schematiskt. Näsan är spetsig och framskjutande, hakan (på Eriksbilden) tillbakadragen, uttrycket enfaldigt och vänligt. Vissa detaljer i kostymerna — t. ex. det av två varandra överskjutande leder bestående bröstharnesket — och hårbehandlingen tyda även de på att altarskåpet är från århundradets slut. Håret bildar i Eriksbilden liksom en platt och till axlarnes ytterkanter utdragen fond bakom huvudet, och kronan är nedtill omgiven av en vriden ring. — Målningarne visa alldeles samma ansiktstyp som de snidade bilderna; det är tydligt, att de utförts i samma verkstad. I tekniskt hänseende ansluta de sig till de nyss förut beskrivna målningarna från andra kyrkor: det är mera teckning än målning i bilderna, och färgskalan inskränker sig egentligen till tre färger: en brunröd, varmed konturerna av ansiktet, händer och en del draperier tecknats, med en svag fördrivning för att angiva skuggningen; en blå, använd på samma sätt för en del draperier, och

en mörkgrön, förekommande i några draperier som lokalfärg med sparsamma ljusare glansdagrar, samt i landskapen. Denna teknik har här drivits till yttersta enkelhet, vilket än mer framstår genom det tunna påläggandet av färgen och den matta tonen. Mer än i de andra bilderna visar sig här likheten med det mo-



Altarskåp i Tövsala.

numentala måleriet på kyrkornas valv och väggar [1]. Tövsalabilderna kunna också direkt jämföras med dessa kalkmålningar, av vilka en ansenlig mängd bevarats i kyrkan [2]. Det finnes

[1] Se Sylwan: Kyrkomålningar p. 18 not 1. Om altarskåpet i Östra Ryds kyrka, från 1488, och kalkmålningarna i samma kyrka se Uppl. Fornminnesför. Tidskr. II p. 58.

[2] Tövsalamålningarna äro numera restaurerade. Jämförelsen är gjord mellan altarskåpets bilder och de färglagda kalker, som förvaras å Historiska Museet i Helsingfors.

visserligen skiljaktigheter: kalkmålningarna ha mera undersätsiga figurer med större huvud och grövre ansikten, och linjerna äro ofta något omotiverade och verka oroligt, i det de ej återge väsentliga delar av dräkten eller ansiktet. En fördrivning av färgen, så att denna skulle modellera ut figuren, kommer ej i fråga; lokalfärgerna stå oförmedlade bredvid varandra. Men detta är så att säga praktiskt nödvändigt uppe i de höga valven och på de ojämna murytorna, där arbetet är svårt. Denna teknik har å Tövsala altarskåpet använts på tavlorna. Även om det kan råda tvivel om, att samme mästare utfört kyrkans och altarskåpets målning, så är det dock tydligt, att en kyrkomålare lagt hand även vid detta senare. Man återfinner här hela tekniken, ja nära nog den rätt breda penseln, och även färgskalan med brunrött och grönt som huvudfärger är densamma som på kyrkomålarens palett.

I fråga om likheten mellan altarskåpsbilder och kalkmålningar torde det för övrigt vara riktigast att tillskriva de förra prioriteten. Man kan lätt tänka sig att kyrkmålaren kopierade de från utlandet hämtade sniderierna eller tavlorna; motsatsen är osannolikare. En snidad bild av S. Mikael på draken har i Finströms kyrka kopierats bland väggmålningarne [1]. Båda dessa bilder äro från den nu behandlade perioden.

Å andra sidan stå Tövsalabilderna icke utan motsvarigheter på skulpturens och tavlemåleriets område. Sådana äro bland svenska sniderier altarskåpet i Tortuna i Västmanland, med två bilder av Erik och Henrik, som mycket erinra om Tövsalabilderna, samt isynnerhet en Olofsbild i Yttergran i Uppland, vilken ej blott i avseende å dräkten samt hållningen utan även eljes liknar vår Eriksbild. Ansiktet är magert och näsan spetsig, håret anordnat alldeles som hos den sistnämnde, kronan med virad ring har samma form, baldakinerna och den efter textila förebilder tecknade bakgrunden äro likadana i de två konstverken. De målade bilderna i Tövsala erinra om några tavlor i Lübecks museum [2], vilka i tekniskt hänseende äro mera konstfullt

[1] Enligt C. Frankenhaeuser.

[2] Jag menar: Tre lösa tavlor med bilder av Maria Magdalena, Dorotea och Gertrud; en tavla med tre figurer över varandra: Sebastian, Antonius, Göran; en tavla i nio avdelningar, ordnade 3. 3. 3, med bebådelsen, Barbara, Maria Salome, Karin (?), Jakob, Andreas, Franciscus, Johannes ev., Maria Jacobi,

utförda än våra, men dock tillhöra andra rangens konstverk i denna stad. Det är närmast kompositionen som är densamma: enstaka gestalter mot fonden av en låg mur med landskap av över varandra uppstigande träbevuxna höjder i bakgrunden. Överst en blekblå himmel. Draperimotiven äro likadana: lugna, parallella, mest lodräta. Ansiktena äro mest olika: hos kvinnorna å de lübeckska målningarne äro de oftast vända en face, runda och regelbundna, med mandelformiga ögon, vidöppna med välvda bryn, bred näsrot, breda tinningar. Hos männen äro ansiktena allvarsamma och slutna, samt mest sedda från sidan. Om dessa och andra liknande tavlor säger Goldschmidt [1], att de härstamma från sista fjärdedelen av århundradet och från en mängd olika verkstäder, och att de uppvisa det för tidens konst karakteristiska: upptagandet av landskapet, en naturligare färgskala och fördelning av skuggor och dagrar, rikare drapering, och därvid alltjämt betonande av det behagliga och måttfulla. I de flesta avseenden — minst i fråga om färgerna — kan detta sägas gälla också om de finska arbetena, om de ock kvalitativt stå efter de tyska [2]. Det är tydligt, att de konstnärer, som gjorde dem, icke stodo främmande för strömningarne i utlandet. Kan en frändskap påvisas mellan deras arbeten och kyrkomålerierna, så ådagalägger den icke allenast att de senare utövade ett modifierande, förenklande inflytande på tavlemåleriet, utan vittnar säkerligen även om en beröring mellan utlandets konst och den monumentala konsten i norden. Denna står eljes något isolerad, emedan en därmed jämförlig konst under 1400-talet knappt nog fanns söderut [3].

Altarskåpet i Vörå.

I Vörå kyrka förvaras ett väl bibehållet altarskåp, vilket i viss mån, genom de hos oss ovanliga framställningarna och de

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 15.

[2] Om de finska målerierna påminner i Sverige närmast ett altarskåp från Gräsmarks kyrka i Värmland: i bakgrunden ett i kullar sig höjande, glest träbevuxet landskap, konturmålning med blacka lokalfärger, främst rött och grönt, o. s. v. Andra exempel känner jag ej.

[3] Borrmann (Wandmalereien) avbildar t. ex. till större delen romanska och unggotiska kyrkomålningar; från senare tid mest ornament.

i konstnärligt avseende värdefulla målningarna, bildar ett motstycke till Nykyrkoskåpet. Vöråskåpets dimensioner äro med uppslagna dörrar 1,75 m höjd och 2,40 m bredd, materialet är helt och hållet ek.

De snidade bilderna i mitten framställa S. Anna och hennes släkt: hennes tre män, tre döttrar, tre mågar och sju barnbarn. På en bänk med massivt ryggstöd sitter i mitten jungfru Maria, krönt och med Jesusbarnet stående i famnen. Bakom henne står S. Anna med dok på huvudet och hållande sina båda händer på Marias axlar. Till vänster på bänken sitter Maria Kleophe med sina fyra små, Jacobus d. y., Barnabas, Simon och Juda, och till höger Maria Salome med Johannes evangelisten och Jacobus d. ä. De båda kvinnorna ha som vanligt turbaner på huvudet. Småttingarna ägna sig med all iver åt näringsomsorger av olika slag. I bakgrunden på båda sidor stå slutligen uppradade S. Annas tre män, Joakim, Kleophas och Salomas, och hennes tre mågar, Zebedeus, Alpheus och Josef, den sistnämnde sannolikt den barhuvade man, som räcker fram sin slutna hand mot jungfru Maria. De andra männen bära vida kläder och huvudbonader av olika slag, däribland en turban. — Bilderna äro förgyllda, med röda, blå och någon gång gröna uppslag; grönt och vitt förekommer i barnens dräkter och i huvudbonaderna. Hår och hud ha målats i naturliga färger. — Bakgrunden är förgylld, och den insänkta glorian bakom S. Annas huvud bär inskriften *s'anna ora pro nobis*. — På sidorna om denna grupp ha stått två små helgonbilder på smäckra kolonnetter med brett kapitäl samt krönta av höga fialer. Baldakinerna äro väl bibehållna, polygona, med vackert gotiskt fönsterverk i två avsatser, fialkrönta strävpelare och (bortfallna) vimperger; avslutningen nertill bildas av rundbågar med näsor. Denna tidiga form är dock uppblandad med senare ornament: en fris av uppåtvända rundbågar, ett gallerverk, vars stavar utgå från kilbågar nedtill o. s. v.

På sidorna synas reliefbilder med framställningar ur S. Annas legend. Ovan till vänster: Joakims offer försmås, och han visas ut ur templet, emedan han är barnlös. Joakim, i gyllne dräkt med rött foder, synes till höger, hållande ett offerlamm. Mot honom träder en överstepräst i gyllne, blåfodrad dräkt och med biskopsmössa på huvudet, och skuffar honom bort. Bakom till vänster



Det inre av altarskåpet i Vörå.

stå tre män sysselsatta kring ett altare med offerlamm; den vita altarduken har fransar i rött, blått och vitt. Ovan i högra hörnet är framställd Joakims sorg i öknen, dit han begivit sig för att bedja och fasta. Han knäböjer framför en klippa; ett par får betar bredvid. Baldakinerna över denna bild liksom över de följande äro bortfallna; kvarsittande spår visa att de ha varit två och ganska låga.

Ovan till höger: Joakims och Annas möte utanför »gyllne porten», sedan Guds ängel uppenbarat sig för dem och lovat dem ett barn, som skulle komma att prisas över hela världen. Joakim, med en svart gördel om livet, träder emot Anna och omfamnar henne. Hon bär vitt dok och gyllne, blåkantad mantel. Till vänster står en gyllne port, i vars öppning bakom Joakim (sannolikt) en herde synes; bakom Anna står en kvinna.

Nedan till höger: Jungfru Marias födelse. S. Anna, med vitt dok, vilar på en bädd med vita lakan och gyllne täcke. Tre kvinnor och en man äro sysselsatta kring henne. En av kvinnorna knäböjer i förgrunden vid en liten bädd och pysslar om den nyssfödda; denna kvinna har vit duk och röd huva på huvudet samt röda skor; i övrigt äro dräkterna förgyllda.

Nedan till vänster: Jungfru Marie kyrkogång. Jungfru Maria går upp för de femton trappstegen, iklädd en blå guldkantad klädning med rött foder, och med en väska hängande vid armen. Översteprästen, i gyllne klädning, rödfodrad gyllne mantel och vit guldkantad biskopsmössa, träder henne till mötes. Nedan till vänster stå Joakim i rödfodrad dräkt och Anna med blåfodrad klädning och vitt dok. I en öppning under trappan synes en liten hund. På en avsats i bakgrunden avbildas översteprästen bedjande med Maria (vars figur är bortfallen); till vänster synas tre personer hålla en uppslagen bok; här har framställts, hurusom Maria i templet ägnade sin dag åt ständiga böner.

Då flygeldörrarne tillslutas, visa sig de yttre sidorna horisontalt delade i tu genom en röd list. De sålunda uppkomna fyra tavlorna ha envar bilderna av två helgon.

Överst till vänster: Johannes döparen och S. Erik. Johannes är klädd i djurhud och en vit gördel kring livet; på vänstra armen håller han en röd bok, varpå ett lamm med en vit fana vilar. Han är en man med kraftiga drag och svart yvigt hår

och skägg. S. Erik är skägglös, och uttrycket i hans något åt sidan böjda ansikte vemodigt. Han bär en röd, vitfodrad hatt med tillspetsat brätte och krona samt gyllne rustning och över axlarne en grön mantel; på fötterna röda halvstövlar. I högra handen håller han ett runt, gyllne helgedomskärl, i den vänstra ett draget svärd, vars klinga han stöder mot axeln. Vid vänstra sidan hänger på en gyllne ked en värja, vars fäste är rikt besatt med pärlor. Bakgrund: en mur och en slingrande flod.



Målningar på altarskåpet i Vörå.

Överst till höger: S. Olof och S. Barbara. S. Olof är iklädd en blå stålrustning med förgyllda fogar, knäskålar o. s. v. samt en grön mantel och en blå vitkantad spetshatt med krona. På rustningen finnes på högra sidan av bröstet en hake för stödande av lansen — liksom på Eriks rustning. Bröstharnesket är sammansatt av två fogar, som glida utmed varandra; den undre utsänder uppåt en spets. Skorna, som löpa ut i spetsar, äro röda. I vänstra handen håller konungen en väldig stridsyxa, i den högra ett praktfullt helgedomskärl av samma form som Eriks, men med skaft och fot samt en tornlik kröning. Konungen, en man med yvigt skägg och kraftfulla drag, trampar under fötterna en drake med krönt människohuvud samt hela kroppen täckt av människohud. — S. Barbara bär röd, skinnbrämad klädning, blå underklädning med bred vit bård, röda skor, grön

huva med påsydda pärlor och fasthållen medels ett vitt, under hakan gående band. I vänstra handen bär hon en hopslagen bok, med den högra omfattar hon ett kyrktorn. I ingången till kyrkan, som står på marken bredvid henne, synes en förgylld dopfunt. — Bakgrunden utgöres, liksom i de andra bilderna, av en låg mur, bakom vilken här framskymtar en stad med ett högt kyrktorn.

Nederst till vänster: S. Mauritius och S. Karin. S. Mauritius var anförare för legionen från Thebe i morernas land och led jämte sina soldater martyrdöden för sin kristna tro. Helgonet är avbildat som en neger, iklädd blånad rustning med gyllene fogar och däröver en brun, rödfodrad mantel, som framtill fasthålles av gyllene spännen, i vilka ädelstenar infattats. Skorna äro gula. Kring huvudet bäres en vit bindel. En präktig guldkedja hänger över bröstet. I högra handen håller helgonet en gul fana med brunt kors; den vänstra stöder han på ett väldigt tvåhandssvärd. — S. Karin bär krona på huvudet, röd klädning med vida, hängande, gula ärmar, blå mantel. Klädningen är nedtill kantad med en bred vit bård. Mot vänstra armen stödes ett bart tvåhandssvärd; i händerna håller S. Karin en uppslagen bok, vari hon läser. — Bakgrund: mur och landskap med några trän samt ett slott.

Nederst till höger: S. Lars och S. Apollonia. S. Lars är en äldre man med tonsur samt iklädd vit alba och grön dalmatika med fransar och gulgrönt invävt mönster; kring halsen bäres ett framtill vitt, baktill rött humerale; skorna äro röda. I ena handen håller helgonet ett svart halster, i den andra en uppslagen röd bok. — S. Apollonia bär blå klädning och röd mantel samt har över pannan ett runt smycke, fasthållet med ett pärlband kring huvudet. I högra handen håller hon en tång med en utdragen tand — hon blev för sin tros skull så häftigt slagen mot ansiktet, att alla tänder lossnade. — Bakgrund: mur och ett brett vatten, i vars mitt ett bergsslott. Blå himmel, liksom på de övriga bilderna.

De snidade bilderna visa en stel komposition, och en representativ prägel vilar icke blott över huvudgruppen med de symmetriskt uppradade figurerna, utan även över de mindre relieferna, isynnerhet de som framställa mötet i gyllene porten och Marie

tempelgång. I jämförelse härmed äro de realistiska dragen mindre framträdande, men konstnären visar sig dock väl förtrogen med de genreartade motiv, vilka ständigt återkomma i alstren av den nya konstriktningen. Det enformiga ämnet med de ätande barnen i mittbilden är rätt omväxlande behandlat, barnsängstavlan nere till höger är en rik framställning av kvinnliga bestyr, och i scenen med Marie tempelgång skrapar och vänder sig den lilla hunden under trappan med de femton stegen alldeles som på otaliga andra framställningar av detta ämne. — Gestalterna äro klumpiga och ansiktena uttryckslösa: i mittbilden bättre, isynnerhet hos kvinnorna: en avlång, fin typ med ett vänligt uttryck. Draperierna verka oroligt; de äro tjocka och utarbetade i breda ytor, åtskilda av djupa, skarpt skuggade inskärningar, samt brutna, dock utan skarpa kanter. Detta manér, med en något brutal motsättning av dagrar och skuggor, och föga utmodellerande själva kroppen, tillhör redan slutet av medeltiden. Det förekommer t. ex. å Lukasaltaret i Katarinakyrkan i Lübeck, från 1484 [1]. — Här och var se vi ett annat för denna tid karakteristiskt draperimotiv, en flik av dräkten fallande i en lång svängning, liksom upplyftad av blåsten; så t. ex. hos Maria Salome till höger å mittbilden.

Dessa detaljer i utarbetandet låta oss datera konstverket till slutet av 1400-talet. Baldakinerna hänvisa på samma tid. I sin helhet göra de intryck av att vara tidigare, men detaljerna visa redan bristande förståelse för det konstruktiva och en konstfull lek med äldre ornamentformer.

Mera avgjort realistiska äro de målade bilderna. De uppradade figurerna äro avbildade var för sig i en oberoende situation — utom att två och två stå vända mot varandra — men hållningen verkar knappast poserande och representativt, trots de många attributen, så naturliga och omedvetna äro gestalterna. Erik blickar stilla och eftertänksamt åt sidan, Lars läser i sin bok liksom Karin, och även Barbaras tankar tyckas dröja vid innehållet i den slutna boken. Ett tankfullt drag vilar också över Mauritii och Olofs energiska ansikten med den framåtriktade blicken; den förre är lugn och kraftfull, den senares något syd-

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 23. „Wie aus Blech ausgetrieben" med dessa ord karakteriserar G. draperierna å altarskåpet.

ländska drag förråda ett livligt temperament. — Hos männen äro ansiktena mera karakteristiska och omväxlande, hos kvinnorna av en vekare, mera uttryckslös typ med hög panna, höga, svängda ögonbryn och en onaturligt lång hals med fettveck vid övergången till bröstet. Männen äro i allmänhet skildrade med större intresse, och isynnerhet de praktfulla rustningarna äro utförda i minsta detalj, med lanshakar, små, fina gehäng för värjor o. s. v. Brösttharnesket är onaturligt trångt och kort. Draperierna äro isynnerhet hos kvinnorna mäktiga, men verka icke oroligt, tack vare den omsorgsfullt modellerande skuggningen i mörkare nyanser av lokalfärgerna och de vackra, harmoniska färgsammanställningarna. Dessa senare isynnerhet giva åt målningarna en högst intagande prägel.

Den blå himmelen över dessa figurer har trätt i stället för den tidigare brukliga guldgrunden, och visar även den att målningarna äro från medeltidens slut. Landskapen i bakgrunden äro hastigt och flyktigt målade, utan nederländarnes petighet. I kostymerna förtjäna skorna att uppmärksammas för dateringen; de äro ännu spetsiga och icke sådana »björnfötter» (Bärenfüsse) med framtill bredare, avtrubbad form, vilka under början av 1500-talet kommo i allmänt bruk och i enstaka fall uppträdde redan under 1480-talet. Altarskåpet torde sålunda böra dateras till något av de två sista årtiondena av 1400-talet.

Dess ursprung kan icke med samma säkerhet bestämmas; mest sannolikt är, att det kommit från Lübeck. De två bilderna av S. Olof och S. Erik göra det otvivelaktigt, att det utförts på ett ställe, där man kände till de två nordiska helgonen, i Sverige eller någon nordtysk stad. Men någon annan ort än Lübeck kan svårligen komma i fråga, om man avser de framstående målningarna; där lika förträffliga tavlor finnas i Sverige, visa de sig vanligen vara av lübeckskt ursprung. I Lübeck finnas också konstverk, som stå Vöråskåpet nära. Strävpelare med fialer och små statyetter äro rätt vanliga i den lübeckska konsten från slutet av 1400-talet. Bilder med S. Annas släkt (»die heilige Sippe») förekomma t. ex. å ett altarskåp (1490—1500) i Katarinakyrkans kor och å ett fragment sammastädes; å det senare liknar kompositionen mycket Vöråskåpet[1].

[1] Goldschmidt: a. a. Taf. 24, 25 och p. 18.



S. Olof och S. Barbara. Från altarskåpet i Vörå.

En triptyk från 1499 i Marienkirche [1] har på flygeldörrarne målningar, vilka i ett och annat hänseende påminna om Vöråbilderna. På yttre sidan synas 8 helgon, ordnade två och två, stående på schackrutat golv med ett bröstvärn bakom; i bakgrunden synes landskap, delvis skymda av bakom figurerna hängande tapeter. Draperier och poser äro desamma som i Vörå; utförandet enklare och stelare. Sist bland helgonen står S. Apollonia nederst till höger.

En sägen berättar, att altarskåpet skulle hämtats till kyrkan av soldater, som deltagit i pommerska kriget (1807). Tyvärr äro de äldre kyrkböckerna i Vörå kyrka ej i behåll, så att det icke kan utredas om altarskåpet tilläventyrs tidigare funnits i kyrkan.

Bilderna i Storkyro.

I en äldre beskrivning över Storkyro kyrka [2] lämnas följande uppgifter om där förvarade helgonbilder: »Angående Bilderna anmärckes, at de ifrån Påvedömmets tid varit i denna kyrcka och som allmänt hålles före, blifvit hijt skänckte af någon Påve, och hitkomne alt ifrån Italien. Dessa alla hafwa härtilldag stått på hvardera sidan om altarefönstret uti 2:une fyrkantiga ekskåp af ungefärligen 3 alnars (1,80 m) högd och 5 à 6 alnars (3 à 3,60 m) bredd, när dörrarne stått opslagna, som varit lika diupa med skåpet och innehållit bilder så väl som skåpet, alla uti sina med lister afskilda särskildta rum och alla med äckta guld förgylta; hvilcken förgyllning dock vid denna tiden begynt förfalla, hvarföre de nu blifvit ommålade och en del å nyo förgylte samt på Altaretaflan och predikostolen placerade i följande Bemärckelse:» Härpå följer en beskrivning av bilderna på deras nya platser samt utläggning av den sinnebildliga betydelse författaren tillskrev dem.

Söka vi att rekonstruera altarskåpen med tillhjälp av de bilder, som finnas i behåll — det är alla de i den nämnda beskrivningen uppräknade — så blir det tydligt, att en del härvid

[1] Lübecks Kunstdenkmäler II p. 218.

[2] Beskrivningen är gjord år 1752 av Joh. Aeimelaeus och finnes i kyrkoarkivet samt i avskrift i Historiska Museets arkiv i Helsingfors.

måste lämnas ur räkningen. De ha stått i särskilda helgonskåp eller varit fristående. De äro:

1. En stor bild av S. Göran kämpande med draken. Riddaren är till häst.

2. En bild av madonnan med Jesusbarnet (se p. 60).

3. En bild av »Nådastolen», Gud Fader sittande på en tron. Bilden, en gammal man med långt skägg, har en ståtlig krona med byglar; i de framsträckta armarna har hållits ett kors med Frälsarens bild, och en duva har även hört till gruppen. Över densamma ha två små musicerande änglar haft plats. Allt detta framgår även av Aeimelaei beskrivning, vilken dock ej låter oss veta, att gruppen haft sin plats i ett särskilt helgonskåp, vars plint ännu finnes kvar. Denna visar i genomskärning hälften av en åttahörning med de sneda sidorna längre; helgonskåpet har således haft dubbelt hopvikbara dörrar, eller ock ha de enkla dörrarne i sned riktning slutit sig mot varandra framför bilden. Bilden, vars höjd är 1,15 m, har hört till de mot slutet av medeltiden vanliga framställningarne av det avbildade ämnet. Av svenska arbeten påminner isynnerhet mittfiguren i altarskåpet från Västra Ryd i Uppland om Storkyrobilden, såväl i komposition och hållning som i utarbetandet av de mjuka, isynnerhet över famnen ledigt hopade draperierna. — I stil avviker bilden ej mycket från de bilder, vilka stått i de två altarskåpen i kyrkan.


S. Henrik. Storkyro.

4. Två bilder av S. Stefan och S. Lars, vardera i diakondräkt. De båda helgonen ha senare utrustats med vingar. Deras höjd är 0,75 m. Arbetet är grovt. Aeimelaeus uppger, att de ej stått i något altarskåp, utan i var sitt hörn av koret. Sannolikt hörde de dock ursprungligen båda tillsammans.

5. En bild av S. Henrik, trampande på Lalli. I stil avviker den från bilderna i de två altarskåpen och har, såsom längre fram skall visas, sannolikt tillhört ett alldeles annat altarskåp.

De återstående bilderna stå varandra så nära, att de måste

anses hava tillhört ett och samma eller ock flere samtidigt utförda konstverk. Det är dem det gäller att placera i de två altarskåpen. Bilderna äro:

6. Tre stycken omkring 1 m höga bilder av madonnan med Jesusbarnet, ett krönt kvinnligt helgon med bok samt S. Martin i biskopsskrud, räckande en klädnad åt en vid hans fötter knäböjande krympling (på benskenor).

7. Elva stycken omkring 0,45 m höga bilder av barfotade apostlar med böcker; bland dem är även Johannes med kalk. Vidare sju stycken lika höga bilder av S. Olof, skäggig, i kunglig skrud, med riksäpple; S. Nicolaus utan skägg, i biskopsskrud, med tre bröd; Maria Magdalena med smörjelsekärl; S. Karin med hjul och svärd; ett krönt kvinnligt helgon med bok (det andra attributet bortfallet); S. Brigitta i nunnedräkt; S. Barbara med ett litet torn, i vilket står en dopfunt — ett tilläggsattribut, som finnes också på en bild i Vörå. Slutligen höra hit två bilder av jungfru Maria och evangelisten Johannes, båda med bok, samt, i motsats till de övriga, snidade som rundbilder, och troligen anbragta som sidofigurer till en bild av den korsfäste. Utarbetandet i övrigt tillåter dock intet tvivel om, att de äro gjorda samtidigt som de andra här nämnda bilderna.

8, Fyra reliefer med framställningar ur Jesu barndomshistoria. Höjden är 0,55—0,58 m. Relieferna äro: *a*. Bebådelsen. Maria knäböjer framför en bönestol till höger och vänder sig om mot Gabriel, som knäböjande står framför henne med ena handen höjd. Bakom Maria synes en hylla med böcker och dryckskärl samt ett fråndraget förhänge. — *b*. Jesu födelse. Jesus ligger i mitten, utsträckt på ett kläde; Maria knäböjer till vänster, och Josef sitter till höger, vänd mot Maria. Mellan de två knäböjer ett par små änglar. Bakom Maria reser sig en tegelmur med krubban samt oxens och åsnans huvud; i bakgrunden över Josef synes en herde med sin fårahjord. — *c*. Konungarnes hyllning. Maria sitter framför samma byggnad som nyss, och håller i sin famn Jesus. Oxen och åsnan äro även här synliga. Den äldste av konungarne, en gråskäggig man i hermelinsbrämad mantel, räcker knäböjande fram sin gåva; kronan ligger på marken vid hans sida. Bakom honom stå de två andra, ungdomliga, i riddaredräkt. Josef står vid krubban bakom Maria. En stjärna är





Reliefer i Storkyro.

fäst överst på tegelmuren. — *d.* Jesu frambärande i templet. Maria, åtföljd av två kvinnor med österländska huvudbonader, träder från vänster fram till altaret och räcker Jesus åt den i biskopsskrud klädde översteprästen, bakom vilken Josef synes.

I alla dessa bilder och reliefer är stilen densamma. Ansiktena äro långa och smala, och isynnerhet näspartiet är något utdraget; munnen är mycket liten, ögonbrynen böjda i långa bågar och håret väl utskuret i naturligt fallande lockar. Uttrycket, med de vidöppna ögonen, är något sömnigt och enformigt, men på samma gång liksom nervöst, genom utarbetandet av kindernas muskulatur. Draperierna äro enkla och naturliga samt falla i breda veck, vilka dock redan visa skarpa böjningar. Isynnerhet i bilden av bebådelsen kan iakttagas förkärleken för stora ytor, åtskilda av skarpa kanter, samt för långa och kraftigt svängda linjer; i de övriga bilderna kommer detta mindre till synes, i det vecken icke ens äro nämnvärt brutna mot marken. Motiven äro något enformiga: manteln uppburen under ena armen, så att dess bård går i en sned linje över framsidan, eller manteln draperad över en hand som håller ett föremål o. s. v. De större bilderna visa dock livligare och mera omväxlande draperier och närma sig därigenom relieferna.

I dessa senare kunna vi studera konstnärens sätt att komponera. Realismen är starkare än förut; det är ej så mycken representerande pose i gestalterna, som nästan fullkomligt gå upp i handlingen. Den måleriska principen med rumfördjupning är genomförd, ehuru icke med skicklighet. Förkärleken för genreartade motiv är åter påfallande, t. ex. hyllan med böcker och kärl bakom

Maria i bebådelsen, eller lokalen där Jesu födelse och konungarnes tillbedjan äro avbildade. De två sistnämnda scenerna ha länge erbjudit konstnären möjlighet till en rik och realistisk framställning; nu sluter sig bebådelsescenen till dem. Icke i en stel komposition som förut stå Maria och Gabriel emot varandra, scenen har ryckts in i det levande livet. Konstnärerna hämtade detta motiv ur apokryfernas berättelse om Marias liv i templet [1]. Där hängav hon sig åt bön från morgonväkten till tredje timmen, åt handarbete från tredje till nionde timmen, och därefter fortsatte hon bönerna. Då Gabriel kom och böjde knä samt framförde hälsningen till henne, lade hon boken ifrån sig och uttryckte med den högra handen på bröstet sin underkastelse under Guds vilja.

Växlande i detalj, men med stigande förkärlek för utsmyckningen av denna scen med allehanda bisaker, har den tyska konsten framställt bebådelsen. Om reliefen i Storkyro påminner mycket ett träsnitt från år 1470 [2]; det var sannolikt dessa lätt kringspridda konstverk som mer än annat påverkade den nya stilens genombrott i den avlägsna norden [3]. Det förtjänar att anmärkas, att även konungarnes hyllning synes vara snidad efter ett träsnitt [4]; särskilt bör den gestalt, krubban här och i födelsen

[1] Venturi: La madonna p. 156.

[2] Ur „Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi", Ulm 1470. Se Muther: Bücherillustration, Atlas Taf. 50.

[3] Se rörande tyska konstverk bl. a. Clemen: Kunsthist. Ausstellung 1904 p. xiv, samt Goldschmidt: Lübecker Malerei Taf. 26 och 27: ett altarskåp från 1496, gjort efter träsnitt i 1494 års Lübecksbibel. Isynnerhet voro Dürers träsnitt populära; de efterbildades t. ex. i en nederländsk triptyk med bild av treenigheten, från 1511 (Goldschmidt: a. a. p. 26), å Michael Schwartz' altarskåp i Mariakyrkan i Danzig från 1511—17 (Bode: Plastik p. 127), å Hans Brüggemanns altare i Bordesholm från 1521 (Matthaei: Schnitzaltäre p. 77 och 135, Holzplastik p. 139) m. fl. De svenska kyrkomålningarne äro delvis kopierade efter träsnittsupplagor av Biblia pauperum (Sylwan: Kyrkomålningar), och även inhemska träsnitt efterbildades, t. ex. bilden av yttersta domen i Missale Upsalense (bl. a. i Tövsala kyrka), samt kanske Tenala reliefen (se ovan p. 144; reliefen är äldre än träsnittet i Missale Aboense, men båda två kanske kopierade efter ett annat träsnitt). Ännu 1560 utfördes väggmålningarne i Storkyro efter 1480 års Kölnbibel och 1491 års Lübecksbibel. (Nervander: Storkyro kyrka).

[4] Se t. ex. den nämnda Ulmboken (Muther: Bücherillustration Taf. 54) och Joh. Hildesheimiensis Buch der heil. drei Könige, Strassburg 1480 (Muther a. a. Taf. 132).

erhållit, uppmärksammas: det är en tegelmur och ej som vanligt i den nordiska konsten (även kyrkomålerierna) ett av ett par stolpar uppburet trätak (konstnären kom på denna tanke emedan Josef var timmerman).

De enskilda helgonbilderna erinra om svenska konstverk; i den tyska konsten voro mera omfattande scener redan allmännare än enstaka figurer. Men också reliefema ha i Sverige sin motsvarighet i ett stort altarskåp från Västerljunga kyrka i Södermanland (nu i Strängnäs kyrkomuseum), i vilket mittbilden utgöres av en figurrik framställning av korsfästelsen, medan flygeldörrarnes insidor äro försedda med reliefer, vilka fullkomligt överensstämma med Storkyrobilderna. Endast storleken är olika: bilderna från Västerljunga mäta i höjd 0,84 m; hela altarskåpet är 2,86 m högt och 2,32 m brett med uppslagna dörrar. Baldakinerna visa ganska vackra (ej tryckta) kilbågar och massverk. Tyvärr saknas uppgifter om skåpets ålder och härkomst. Det är dock säkert, liksom Storkyrobilderna, från slutet av 1400-talet; härpå tyda såväl draperiernas stil isynnerhet i korsfästelsen, som detaljer i kostymen, såsom den trubbiga urringningen av kvinnornas klädningar, den mellersta konungens mantel, sammanhållen av ett ledigt knutet band med fritt hängande ändar, krigarnes saladhjälmar med hakstycken, de spetsiga skorna o. s. v. Skrivaren, som på Pilati' befallning textar Jesu namn på en tavla, förekommer även — ett bevis på att arbetet är nordtyskt.

Fördelningen av alla dessa bilder i två altarskåp av den uppgivna storleken erbjuder svårigheter. En och annan figur har sannolikt gått förlorad. Så är t. ex. serien av apostlar ej fullständig. Däremot är det knappast troligt, att en hel grupp, avbildande korsfästelsen, funnits och försvunnit, och det ena skåpet skiljer sig således i avseende å mittgruppen från det nämnda svenska altarskåpet. Bland de många rekonstruktioner, som kunna försökas, torde kanske följande hava mest skäl för sig.

I det ena altarskåpet ha alla de mindre bilderna stått. Såväl mitten som flyglarna ha varit horisontalt tudelade, och i mitten av övre avdelningen ha två rum upptagits av ett litet krucifix med Maria och Johannes på sidorna. De övriga tio rummen i mitten samt tolv rum på flyglarne ha inrymt bilder av tolv apostlar och tio helgon; av dessa 22 figurer ha 4 nu

gått förlorade. — En dylik anordning av lika stora bilder, utan mittbild i större format, och utan historieframställningar — över huvud utan särskild genom den arkitektoniska dekorationen markerad mitt — är icke sällsynt i svenska altarskåp. Den förekommer redan i medlet av 1400-talet i de varandra nära stående altarskåpen i Medåker i Västmanland och Rönö i Östergötland [1], det förra med en bild av Nådastolen och musicerande änglar i övre avdelningen i mitten samt i nedre avdelningen fem helgon, den senare med sexton bilder av apostlar och helgon. Senare förekommer den här föreslagna anordningen, dock med mindre antal figurer, i altarskåpen i Skeppsås i Östergötland samt Hille i Gestrikland (hägge nu i Statens Historiska Museum i Stockholm), båda med korsfästelsen i mitten, och det förra dessutom, liksom i Storkyro, med Johannes evangelisten två gånger, dels med bok dels med kalk. — I Finland höra altarskåpen i Hammarland och Lundo till antalet av dem, som ha endast små fristående figurer. — Med ett någorlunda frikostigt tillmätt utrymme för lister och baldakiner böra figurerna ungefär fylla ett altarskåp av det mått Aeimelaeus angivit [2].

Det andra skåpet däremot har varit mindre, om det innehållit endast de figurer, som nu äro kvar; möjligen har Aeimelaeus misstagit sig i sina efter ungefärlig uppskattning uppgivna mått [3]. Mitten har kanske upptagits av madonnan med Jesusbarnet samt på sidorna det kvinnliga helgonet och S. Martin; de horisontalt tudelade dörrarne visade fyra scener ur Jesu barndomsliv.

Det är tydligt, att Storkyro kyrka i slutet av 1400-talet utsmyckades med särskild prakt. Utom de två nämnda altarskåpen höra åtminstone S. Göransbilden och Nådastolen, sannolikt också S. Stefan och S. Lars, till denna tid. Möjligen är kyrkan samtidig; det med oljefärg på utsidan av en fönsterpost med arabiska siffror målade årtalet 1304 har ingen beviskraft i fråga om kyrkans tillkomsttid. Från en äldre kyrka är måhända den tidigare

[1] Båda ha rundbågsbaldakiner; figurernas hållning är sned, och draperierna samla sig längs sidorna under armarne.

[2] Förhållandet mellan reliefernas och hela skåpets höjd bleve då 1: 4; i Västerljunga är det 1: 3,4.

[3] Det är tydligt, att de fyra relieferna fyllt två flyglar. Men dessa kunna näppeligen ha varit 0,75 m breda, såsom A:s uppgift giver vid handen, då relieferna ha en bredd av endast 0,40 m. A. måste ha missräknat sig.

beskrivna madonnabilden, samt även den nämnda bilden av S. Henrik, vilken i stil avviker från de övriga bilderna.

Helgonet är avbildat med kort svart skägg, i biskopsskrud med stav, samt trampande på Lalli, som lutar huvudet mot ena handen och i den andra håller en yxa. S. Henriks ansikte är särdeles energiskt, pannan rynkad mot näsroten, uttrycket dystert



Bilder i Storkyro. Akvarell av Elias Brenner.

och frånstötande. Hållningen är något sned; draperierna samla sig på sidorna under armarne, och draga sig nere vid fötterna något åt sidan. Med sina reminiscenser av den gotiska stilen synes bilden böra dateras icke alltför långt efter 1450.

Denna bild är sannolikt densamma, som Elias Brenner avbildat på en akvarell bland sina kopior av finska fornminnen [1].

[1] I k. biblioteket i Stockholm. Akvarellen var avsedd att i färglagd litografi ingå i Gottlunds Otava, men upplagan av denna plansch torde ha förstörts

Även här är biskopen ovanligt nog skäggig, och kompositionen är densamma som å den bevarade bilden; olikheterna, den styva teckningen hos kopian samt Lallis läge med huvudet åt motsatt håll, kunna förklaras genom bristande noggrannhet vid avtecknandet. — Det är en stor förlust att icke det avbildade altarskåpet bevarats i sin helhet, enär det i ikonografiskt hänseende var av enastående intresse. Mitten visade sannolikt ytterligare en figur till utom S. Henrik, och den dörr, som avbildats hos Brenner, motsvarades av en likadan på andra sidan, troligen också med framställningar ur helgonets legend [1]. Å den bevarade flygeldörren framställes ovantill biskopens mord. S. Henrik har sjunkit ned på en gräsbeväxt kulle till höger. Han är iklädd vit alba, röd dalmatika och blå mässhake, och den röda biskopsmössan ligger på marken bakom honom. Han höjer avvärjande händerna mot Lalli, som rycker en brun mössa av honom och höjer sin yxa. Lalli bär kort blå rock, vita hosor och bruna skor. Stödd på sitt spjut, och klädd i blå rock och över huvudet dragen blå huva, åskådar en krigare mordet. — Nedtill synes Lallis hemkomst; med yxan i hand, och räckande fram den bruna mössan, träder han, åtföljd av krigaren, från vänster fram mot en byggnad, i vars dörr hustrun möter honom med en åtbörd av förvåning. Hon bär röd klädning och vitt dok.

Brenners avbildning ger ej med säkerhet vid handen, om dessa bilder på dörren voro snidade eller målade. Sannolikt var det senare fallet. Baldakinen över huvudbilden, med kilbåge, tillhör senare hälften av 1400-talet.

Altarskåpet i Nådendal.

I Nådendals klosterkyrka förvaras ett altarskåp, vilket ådragit sig ett stort intresse framförallt på den grund, att man förmodat att det möjligen 1511 eller 1512 förfärdigats i Danzig

---

genom eldsvåda, så att blott ett fåtal exemplar hunnit förses därmed. Föreliggande reproduktion är gjord efter en akvarellkopia av litografin. Se för övrigt Aspelin: Elias Brenner p. 32 och 35.

[1] De framställningar ur S. Henriks legend, som i original eller avbildning bevarats till vår tid, äro: kyrkmålningar i Gamla Uppsala kyrka (Peringskiöld:



Altarskåp i Nådendal.

på beställning av klostret. I konstnärligt hänseende är dess betydelse icke stor. Det har bevarats ovanligt väl.

Mitten visar en framställning av madonnans kröning. Maria sitter med händerna hoplagda till bön, och på ömse sidor om henne sitta Gud Fader och Kristus, vilka lyfta en krona på hennes huvud. Över gruppen svävar en duva, och på vardera sidan om denna synes en ängel i ett moln. På sidorna om mittbilden stå till höger S. Brigitta i sin ordens dräkt, med en bok i handen, till vänster hennes dotter S. Karin [1], också som brigittinernunna, med en hind vid sina fötter. I handen håller S. Karin ett föremål, som är svårt att bestämma. Bägge helgonen bära ett kors sytt på doket, och av de fem röda punkterna — tydande på Kristi fem sår — vilka även hörde till ordensdräkten, synas ännu spår hos S. Karin. Inre sidorna av flygeldörrarne upptagas av 16 snidade bilder, de tolv apostlarne, barfota och hållande en bok, samt fyra helgon: S. Olof, skäggig, med riksäpple, och trampande på fragment av ett odjur; S. Göran, i en riddares dräkt, trampande på draken; S. Lars, i diakondräkt, med bok (och bortfallet halster?); Johannes döparen klädd i djurhud. En del av apostlarne bär ännu sina särskilda attribut, men de flesta av dessa ha gått förlorade.

Baldakinerna hava kilbågar, i mitten av vacker, tidigare form, på sidorna något tryckta, men med högt förlängd spets. Massverket har fiskblåsor samt, i en av fyllningarna under bilderna i mitten, en våglinje. — Skåpet är av ek, dess dimensioner med uppslagna dörrar 1,60 m höjd, 4 m bredd. Polykromin är rätt väl bibehållen: gyllene (hos apostlarne delvis gröna) dräkter med omväxlande blått och rött foder. Doken äro vita.

Målningarne på dörrarnes yttre sidor äro nästan alldeles förstörda. Till höger kan man urskilja Kristus på korset, med Maria till vänster dignande ned i Johannes famn, och Maria Magdalena i turban; i bakgrunden en stad. Dessa rester visa oss

Monum. Upland. per Thiundiam p. 204), målningar å S. Eriks altare i Uppsala domkyrka (Peringskiöld: Monum. Ullerakerensia Tab. I); bilderna å Nousiskenotafiet samt Storkyrobilderna; härtill kunna läggas några framställningar av S. Eriks härfärd (jfr ovan p. 154).

[1] Detta helgon finnes även bland målningarna i Lojo kyrka. E. Nervander: Lojo kyrka p. 76.

dock, att målningarna äro alster av en ganska framstående konstnär, med god teckning och angenäm, något mörk kolorit[1].

De snidade bilderna äro, som sagt, i konstnärligt hänseende obetydliga. Utförandet av de enskilda gestalterna är fabriksmässigt i hög grad; ansiktena äro plumpa, uttryckslösa och visa ingen omväxling, håret lägger sig som en tung huva på huvudet, gestalterna äro stela, draperierna falla i breda, klumpigt avrundade veck. Draperimotiven äro de vanliga. Endast figurerna i mitten äro behandlade med större omsorg och visa en individuell prägel.



Detalj från altarskåpet i Nådendal.

Tidskarakteren i detta verk tillhör slutet av 1400-talet. Figurernas hållning, draperimotiven, de ornamentala detaljerna äro desamma som i otaliga andra arbeten från denna tid. På en jämförelsevis sen tid häntyder framställningen av Marie kröning, som tillhör den yngre typen av denna grupp[2]. Att datera altarskåpet så sent som 1511 är dock oriktigt. Isynnerhet den nordtyska konsten företedde vid denna tid en helt annan bild än den som här möter oss. Altarskåpet kan således icke ha något sammanhang med den urkund man åberopat för dess datering.

Detta aktstycke är ett i Rigs-Archivet i Köpenhamn bevarat brev från en klosterförvant i Nådendal, som tyckes ha hetat Olof

[1] Enligt en föga trovärdig uppgift (Leinberg: Klosterhistoria p. 436) skulle bland de „på papper" utförda målningarne ha funnits även syndafallets historia.
[2] Jfr ovan p. 124.

Persson, till klosterbrodern i Nådendal Mattis Olsson, vilken var stadd på en resa till Santiago de Compostella. I brevet, som synes vara skrivet 1511 eller 1512, heter det:[1] »Jtem teckis eder ytermere wita, at jac talade til mester Michel j Gdansk om tafflen oc begerede the ij gylden jgen, medhan han hade fornempde tafflan salt, som mester Olaff ther sama stadz mic tilstaar. Han svarade mic skarpt nog etc. Oc fornempde mester Olaff war begerendis at göra sama taffl met myndre summa peninga som han giorde. Jac kunde honom jngen swar giffua terwppa for än jac war (til) taals met eder.»

Det är således icke ens sagt, att överhuvudtaget något altarskåp kommit från Danzig till Nådendal; det var endast fråga om att beställa ett sådant av mäster Olof, sedan mäster Michel försummat att utföra det, ehuru han redan erhållit handpenningar därpå. Det ringa belopp, varom det är fråga, gör det också osannolikt, att det stora altarskåp, vi nu ha för oss, avsetts; troligen var det fråga om någon mindre bild, ett helgonskåp eller en tavla[2]. Nådendals klosterkyrka hade flere

[1] Grönblad: Nya källor p. 537. Jfr Antiqv. Tidskr. III p. 162—163, där en annan läsart förekommer. I st. f. mäster Olaff *then* sama stadz står M. O. *biscop* s. s. I stället för ij gylden står 11 g. En utredning av vilkendera läsarten som är den riktiga är f. n. icke möjlig, enär aktstycket vid omordnande av arkivet förlagts.

[2] Här må anföras några prisuppgifter på altarskåp och tavlor i Lübeck o. s. v. År 1397 betalades för altartavlan på Skånefararaltaret 40 lybska mark (Lübecks Kunstdenkm. II p. 215). 1447 testamenterade Vilm vame Schede i Reval „hundert mk. to hulpe to ener tafflen tome hogen altare" (Bunge: Urkundenbuch X p. 229). År 1455 betalades 4 lybska mark för en i Lübeck till Jönköping köpt tavla. Altaret i Stockholms storkyrka kostade 1468 200 mark (Ant. Tidskr. III p. 159). År 1456 skulle Hans Backmester göra en tavla 20 fot × 3 aln för Næstveds kyrka på Seeland. Han fick i förskott 75 mark och senare ytterligare 160 mk. År 1506 fick Carsten Burmester för „eine Heilige Leichnamstafel mit einer Krone" 223 mark, vartill kom 36 mark för förgyllning. Johan van Collen erhöll 1522 för målningar på flygeldörrarne till Antoniusaltaret i Burgkirche i Lübeck 150 mark. Sniderierna å detta skåp voro av Benedict Dreyer och kostade 80 mark. Bertoldus van Stenvorde fick 1436 40 mark för en tavla till Trondhjem (Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 31—36). För Meister Franckes altarskåp i Hamburg betalades 100 mark (Lichtwark: Meister Francke p. 38). För altaret i Lütjenburg betalades 1467 110 mark och för en bild av S. Blasius sammastädes 1 mark (Matthaei: Holzplastik p. 102). C. 1500 skrevs i ett testamente: noch geve ick to Lemesell (i Liffland) to hulpe to eynem

altaren [1], och det nya skåpet kan hava varit avsett för ett annat än högaltaret, vilket sannolikt smyckades av det nu bevarade altarskåpet.

Danzig hade utan tvivel betydelse som konstort med förbindelser med norden, särskilt Finland. Redan på 1300-talet gav Mariakyrkan i Danzig måhända förebilden till de tillbyggnader, som då utfördes till Åbo domkyrka [2]. År 1458 utfördes från Danzig till Sverige en målad Mariebild [3]. Och tidigare påträffa vi de märkliga uppgifterna om altarskåp med bilder av S. Henrik, det ena antagligen utfört i staden på beställning av svenske män, det andra hämtat från Danmark. Om det senare meddelar den danske reformatorn Christian Pedersen i sin krönika följande, sedan han beklagat sig över att klostren under Eriks av Pommern tid lågo i händerna på tyskarne, vilka sände till sitt land gåvor m. m., som gjordes till klostren: [4] »Det lode de wp paa kende, som war i Landzkrone kloster, thi ath en ridder som hede her Andris aff Tyfftofft gaff en deiligh wdskaren taffle med mange skönne forgylte billeder, blant hvilcke der wor ij stuore billede mit i tafflen, som wor Sancti Erick Kongis aff Swerige, i huilcked der waar samme sancti Erickis arm, och det andet wor sancti Henrickiss bispis och martyris billede aff Aabo, huilcked hans hellige hoffwid waar vdi. Strax de hagde fanget samme taffle,

Agustinus belde, dat ick to Lubecke maken laten hebbe, vyff unde twyntych (25) mc. Ryg. (Bunge: Urkundenbuch, 2. Folge I p. 682). År 1444 erlades för högaltaret i Kiel (ej det nuvarande från 1460!) 40 mark. Ett bidrag 4 gulden till ett Antoniusaltare gavs 1488 (Matthaei: Schnitzaltäre p. 33—35). För en tavla i Slesvigs Marienkirche erlades 1485 16 mark, för Marietavlan i Gettorf 1487 80 mark, för bilden av S. Lars i Rendsburg 58 mark o. s. v. (Matthaei: Holzplastik p. 234). Det stora altarskåpet i Nicolaikyrkan i Reval betalades år 1482 med 1,250 mark (Neumann: Holzplastik p. 7). En troligen i Lübeck utförd tavla för Birgittaaltaret i Vadstena kostade 600 lybska mark (Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 1035). — En rhensk eller svensk gyllen motsvarade i medeltal 4 $1/2$ stockholmska mark (Hildebrand: Sveriges medeltid I p. 858). — Rikhaltiga upplysningar om pris lämna räkningarne för kyrkan i Gettorf, från 1485—1525 (Matthaei: Holzplastik p. 215—216).

[1] Om altarena i en brigittinerkyrka se Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 1031.

[2] Aspelin m. fl.: Betänkande ang. Åbo domkyrka, 1901 p. 5.

[3] Hildebrand: Sveriges medeltid I p. 661.

[4] Chr. Pedersen: Danske Skrifter V p. 486—487 (22 bog).

da sende de hinse till Danskenn till eth deris closter aff samme orden (wor frue orden, karmeliterorden), den saa doctor Andris Christensson aff Helsingiör, den tidt kong Hans hagde sent hannom och her Jens Anderssôn, som nu er biscop i Fyn, till kongen aff Rytzland. Hand saa siden det breff wdi Landzkrone closter som er screffuen paa pennen och lydde paa samme taffle, med hvad vilkor och forord samme ridder gaff den taffle till Landzkrone closter.»

Den andra uppgiften gäller ett altarskåp, som år 1438 skänktes just till karmelitklostret i Danzig av domherren i Uppsala Johannes Andreæ och borgaren i Stockholm Kort Rogge. Peringskiöld [1] meddelar det intressanta, härom handlande aktstycket, däri brödrakonventet bl. a. förbinder sig att åt det av de nämnda personerna instiftade altaret upplåta »eyne steede bynnen vnsere kerken vor vnserem hoghen kore vp der zuder zyde gelegen twüsschen den vier pyleren, dar de vorbenomden erewerdighen Hern vnd de erbaren coepmanne eyne Capellen vp buwen willen in de ere des hilghen Heren Sincte Erikes de eyn Konyngk in Sweden is gewesen vnd eyn merterer. — — Desse vorbenomden ersamen vnd erbaren manne hebben to desser vorgeschreuenn Capellen Sincte Erikes gegheuen de Tafele de in der vorgeschreuenn Capellen vp dem altare steit, mit Sincte Erikes vnd Sincte Henrikes bilde.» Slutligen lova klosterbröderna att alla dagar föranstalta en mässa i kapellet, att alltid hålla en svensk kapellan samt giva fri begravning åt alla svenska sjöfarande och köpmän, som dogo i Danzig.

Dessa uppgifter äro så bestämda och så olika, att det måste vara fråga om två altarskåp. Tvetydigt är namnet Landskrone; det förekommer såväl i Skåne som å en ort (Landskron) nära Danzig. I varje fall vittnar det senare nämnda aktstycket om förbindelser, där även konsten spelade en roll, mellan Danzig och Finland, för vars sjöfarande nationalhelgonet tydligen fått en så bemärkt plats på ett altarskåp.

Detta altarskåp finnes icke numera i behåll på ort och ställe. Det är icke heller, åtminstone för närvarande, möjligt att bilda sig en föreställning om den konst, som vid denna tid

[1] Peringskiöld: Monum. Ulleraker. p. 297—298.

blomstrade i Danzig. Det bevarade materialet i de västpreussiska kyrkorna[1] är så fåtaligt och olikartat, att man icke kan urskilja en lokal konstskola, och detsamma är fallet med de i Danzigs kyrkor befintliga konstverken. Tvärtom synes rätt mycket vara utfört på andra orter och hit inhämtat, främst från Nederländerna, men också från södra Tyskland. Den Meister Michel, som omnämndes i brevet till Mattis Olsson, var måhända Melchior eller Michael Schwartz. Han kom från Augsburg till Danzig, där han 1510 bosatte sig och 1511—17 utförde högaltaret[2], sistsagda år kanske också ett stort krucifix[3], i Marienkirche. Mittbilden i altarskåpet utgöres av Marie kröning i en likadan komposition som i Nådendal. Men det står likväl icke altarskåpet i Nådendal så nära, som t. ex. ett litet skåp i Warnemünde i Mecklenburg, vilket är utfört av en Danzigkonstnär år 1475[4]. Baldakinerna och figurerna på flygeldörrarne i detta skåp erinra livligt om Nådendalsbilderna.

Även med hänsyn till danzigska förebilder — att söka sådana synes likväl ingen särskild anledning finnas — bör vårt altarskåp snarare dateras till omkring 1475 än till 1511, och det nämnda aktstycket kan ej avse detta altarskåp. Jag anser det dock sannolikare, att Nådendalsskåpet är från 1480- eller 1490-talet och, att döma av sniderierna, svenskt arbete.

Enstaka bilder och grupper.

Till de ovan beskrivna större altarskåpen ansluter sig en mängd enstaka bilder och grupper, av vilka flertalet liksom dessa synes vara av utländskt ursprung.

I Halikko kyrka finnas tvenne omkring 0,75 m höga sittande bilder av madonnan med Jesusbarnet samt Maria Salome eller Maria Kleophe med ett barn i famnen; den sistnämnda bär turban, såsom vanligen Marias två systrar. Bilderna äro rester av en nu förlorad grupp av S. Annas släkt. Arbetet är sannolikt utländskt.

---

[1] Westpreussens Kunstdenkmäler.
[2] Brausewetter: St. Marien zu Danzig p. 11, text p. 4 och 14.
[3] Bode: Deutsche Plastik p. 128. Avbildat hos Brausewetter: a. a. p. 15.
[4] Schlie: Mecklenburgs Kunstdenkm. I p. 290.

Detta är även fallet med två varandra fullkomligt lika, c. 0,82 m höga sittande bilder av S. Anna, i Hollola och Lampis kyrkor. Det låge här nära till hands att tänka på en inhemsk verkstad, men det utmärkta arbetet, ansiktet med dess lugna och tankfulla uttryck, och de mjuka och rika, men naturliga draperierna, tyckas häntyda på en utländsk konstnär. Maria är avbildad stående vid S. Annas fötter samt hållande Jesusbarnet på sin arm. — Ännu ett par Annabilder, i Nykyrko och Karkku kyrkor, uppvisa en rätt god behandling av vecken, men i övrigt äro bilderna av detta helgon bland det sämsta vår konst har att uppvisa. De äro särdeles talrika just i slutet av 1400- och början av 1500-talet. S. Anna hade sedan början av 1400-talet blivit ett av de mest dyrkade helgonen i norden [1]. På biskop Magnus Olai Tavasts tillskyndan inrättades i Åbo domkyrka S. Annas altare [2], och under samme biskops tid stiftades ett av våra finska gillen: S. Annas brödraskap [3].



S. Anna. Lampis.

I Ulfsby kyrka finnes en väl bibehållen, 1,32 m hög bild av S. Anna. Uppfattningen är stel. De nedtill på ett egendomligt sätt hopade vecken erinra om en del svenska bilder (se längre fram).

En motsats till de rått och klumpigt utförda Annabilderna utgöra bilderna av S. Brigitta. De äro över huvud väl snidade, med vackra draperier och ett vänligt, tilltalande uttryck. En bild i Padasjoki visar en avrundad och vek behandling isynnerhet av draperierna, men är dock förträffligt uppfattad; S. Brigitta

[1] Leinberg: Klosterhistoria p. 65.

[2] Lagus (Finska adelns gods och ätter p. 51) förmodar det ha varit redan 1328. Jfr Leinberg: a. a.

[3] Lagus: a. a. p. 14, 53, 297. Porthan: Opera sel. I p. 371.

sitter och läser i en bok, på vars blad hon pekar. Bilden är av ek, 0,57 m hög. En fastare karakteristik, men därjämte ålderdomliga drag visa Brigittabilderna i Pargas, Hattula och Salo. I Lemlands kyrka finnes en bild av helgonet, sittande på en ståtlig tronstol, flankerad av två fialer. Arbetet är något plumpt, men det vänliga ansiktet, som med ett vekt uttryck vänder sig mot åskådaren, ger bilden ett stort behag. Mera mediterande var en fint utförd, år 1872 uppbrunnen bild i S. Marie kyrka [1].



S. Brigitta. Padasjoki.

Den mjuka draperingen och de runda, behagliga ansiktena i dessa arbeten återfinnas i några madonnabilder, vilka ansluta sig till de lübeckska madonnorna från mitten av århundradet. Det innerliga i barnets och moderns inbördes förhållande betonas här med kraft; med förkärlek har konstnären arbetat på det livliga, knubbiga Jesusbarnet. Två madonnor i Ackas kyrka höra hit, den ena av dem en härlig, högrest gestalt med särdeles rika draperier och det långa, mjuka håret bildande en utbuckling kring öronen. Båda madonnorna äro från början av den nu behandlade perioden. Något yngre äro två madonnor i Nykyrko och Messuby, båda liksom Ackasbilden bärande Jesus på högra armen, och till slutet av århundradet höra tre madonnor, stående på månen, i Kisko, Pedersöre och Pälkäne. Isynnerhet den sistnämnda visar redan en orolig drapering i långa linjer och därjämte några för tiden karakteristiska detaljer i klädedräkten. En förträffligt snidad madonna i S. Mårtens är från samma tid; hon trampar under fötterna en drake.

I Pojo kyrka finnes ett fragment av en relief, framställande

[1] Avb. hos Forsström: Keskiajan historia p. 652.

Jesu födelse. Maria knäböjer framför Jesus, vars fötter synas å fragmentet; i bakgrunden synes krubban med oxen och åsnan samt Josef, och däröver två i vinkel hopstötande sadeltak, med ett hörn uppburet av en stolpe. Bilden påminner i komposition bl. a. om Marias och Josefs bilder på en relief å altarskåpet i Lütjenburg i Slesvig [1], avbildande konungarnes hyllning, från tredje kvartalet av 1400-talet, kanske 1467, och ett alster av den lübeckska konsten. Pojobilden är dock yngre; vecken på Marias klädning lägga sig redan i stora, våldsamt brutna massor.

En grupp av bebådelsen, i Bjernå kyrka, erinrar genom ansiktstyperna i någon mån om Storkyrobilderna. Maria böjer knä vid ett altare, på vilket en uppslagen bok ligger, och vänder sig om mot Gabriel, som likaledes böjer knä. De två figurerna ha samma ansiktsform, som Storkyrobilderna, med höga bågiga ögonbryn, långt näsparti och liten mun, och även hårbehandlingen är likadan. Bjernåbilderna ha dock en lugnare drapering, som icke i nämnvärd grad visar den för slutet av århundradet karakteristiska växlingen av ytor och skarpa linjer. Polykromin är särdeles väl bibehållen.

Om Tövsalabilderna (se ovan p. 235) påminner ett par dylika i Pojo kyrka, vilka båda troligen stått i samma skåp. De äro S. Olof, i kunglig skrud, trampande på en människohövdad drake, och ett krönt kvinnligt helgon, vars attribut förlorats. Vi finna här samma långsträckta gestalter som i Tövsala, samma magra ansikte med spetsig näsa, och håret breder även här ut sig i en flat yta till axlarne — i Olofsbilden med långa, vågformiga, parallella inskärningar, i den andra likaså, men i två jämsides löpande band, där vågdalarna i det ena tangera höjderna i det andra. Detaljer i konungens kostym överensstämma med Eriksbilden i Tövsala: det virade bandet kring kronan, den flätade snodden, som sammanhåller manteln över bröstet, samt det tvådelade bröstharnesket, vars nedre del sänder upp en spets, slutande i ett liljeliknande ornament. Bilderna kunna dateras till inemot 1500. Draperierna äro dock enklare, och hela behandlingen stelare och torrare än i Tövsalabilderna.

Några mindre Olofsbilder visa liknande, för tiden karakte-

[1] Matthaei: Holzplastik pl. xiii.

ristiska detaljer i kostymen; så t. ex. bilderna i Janakkala, Lappfjärd, Pälkäne. En synnerligen ståtlig Olofsbild, med vackert, energiskt huvud, finnes i Hollola kyrka. Helgonet bär en rikt veckad, lång sorkot, nedtill med en bred, ännu rikare veckad bård. Strax nedanom midjan bäres ett vitt sittande bälte. En mantel sammanhålles över högra axeln med tre knappar. Den väl bibehållna, nu vitmålade bilden är av ek, 1,05 m hög, och tillhör sannolikt början av den nu behandlade perioden. Från samma tid är troligen en stor, sittande Olofsbild i Vörå kyrka; arbetet är något plumpt, draperierna flacka och avrundade.


S. Olof. Hollola.

I Karis kyrka förvaras bl. a. två bilder, vilka äro av intresse främst tack vare de å dem befintliga vapensköldarne. Den ena framställer S. Brigitta i nunnedräkt, med böjt huvud, såsom om hon varit sysselsatt att skriva, och sittande på en tronstol, flankerad av två höga fialer. Bilden ansluter sig till de nyss nämnda bilderna av detta helgon. Draperingen är ledig, ansiktet tilltalande. På det fyrkantiga fotstycket ha fordom funnits målningar, vilka numera äro utplånade, så när som på en, föreställande en galopperande häst med ett från pannan utstående horn; på ryggbrädet finnas fragment av gångjärn. Det nämnda vapnet avser möjligen Karin Eriksdotter Nipertz, gift med Lars Axelsson Tott, som i början av Sten Sture den äldres regering var hövitsman på Raseborgs slott[1]. — Den andra bilden framställer S. Lars i diakondräkt. På det fyrkantiga fotstycket finnas fragment av två vapen, enligt vad det vill synas Tott- och Bondevapnen, och i så fall avseende Karl Knutssons dotter Magdalena samt Ivar Axelsson Tott. I konstnärligt hänseende ansluter sig bilden till de strax nedan omtalade diakonframställningarne.

[1] Hausen: Vestra Nyland p. 33.

Liksom S. Annabilderna uppträda två andra helgon, S. Lars och S. Stefan, i större antal under denna period. Bilderna äro svåra att datera, ty klädedräkten, diakonernas enkla dalmatika, uppvisar inga för tidens mod utmärkande kännetecken, och draperierna falla alltid ned i enkla, parallella veck; men flertalet av dem har den lugna hållning och i de välbildade ansiktena det värdiga uttryck, som i viss mån är karakteristiskt för perioden.


Manshuvud. Åbo.

De två helgonen, Stefan med tre stenar, Lars med bok (och försvunnet halster), förekomma tillsammans i Hollola kyrka; de äro av ek och 0,85 m höga. Hållningen är stel, uttrycket vekt och något obestämt, draperierna bryta sig svagt nere vid marken. Samma egenskaper företer ett par lika höga bilder i Janakkala; minen hos S. Lars är dock här leende. Karakteren hos ansiktena är likväl så olika i de två paren bilder, att det ej torde kunna antagas, att de gjorts av samme mästare. Båda paren tillhöra troligen början av den nu behandlade perioden. Från dess slut äro två rätt goda bilder, den ena av S. Stefan i Helsinge, den andra av S. Lars i S. Mårtens. I den senare är draperingen livligare, i det dalmatikan dragits något upp under ena armen.

I Karkku kyrka finnes tvenne stora, 1,20 m höga statyer av Johannes döparen, klädd i djurhud med huvud, och Johannes evangelisten med kalk. Draperierna äro rikliga, men rätt plumpa; uppmärksamhet förtjänar den lediga omkastningen vid halsen av Johannes evangelistens mantel. Ansiktena äro karaktersfulla och individuella; håret sirligt utskuret i små vågiga strimmor. Ett gott arbete är också en 0,90 m hög bild av S. Mikael i samma kyrka. Helgonet bär en i rika, lodräta veck fallande alba med över bröstet korslagd stola, samt över axlarne en mantel; högra armen har varit höjd för att hålla gärningarnas vågskål på yttersta dagen. — Dessa bilder äro från inemot 1500.

Ett manshuvud från okänd kyrka, i Åbo museum, synes vara en världslig bild. Ansiktet är realistiskt, långlagt, med energiska drag och ett synnerligen levande uttryck; endast ögonen

äro misslyckade; i det de liksom vilja tränga ut ur huvudet. Mannen bär en mössa med uppvikta brätten. Vi kunde gott tänka oss, att vi hade för oss bilden av en Åboborgare under medeltiden.

Slutligen böra omnämnas en bild av Jacobus d. ä. i Hollola[1] och en annan av Johannes döparen i Åbo, båda med klädedräkten lagd i präktiga, uttrycksfulla veck. Den förra bilden visar aposteln som vanligt i pilgrimsdräkt, den senare helgonet ej i djurhud, utan i munkdräkt med mantel och skapulier samt en tunn, över axlarne gående hätta; han håller i vänstra handen en uppslagen bok, och vid hans fötter synes ett lam.

I Hattula kyrka förvaras en målning av stort intresse. Det är en långsmal tavla, som fyller det långa fotstycket (ej predella) i ett altarskåp, där såväl figurer som baldakiner nu saknas. Försök att placera dit någon av de många bilder, vilka bevarats i kyrkan, ha ej lyckats, enär inga av dem svara mot de spår av de ursprungliga snideriernas konturer, som finnas kvar å bakgrunden. — Tavlan visar sju bröstbilder, i mitten madonnan med Jesusbarnet, och på ömse sidor S. Karin med hjul och svärd, S. Margareta med drake, S. Ursula med pil, S. Barbara med torn, S. Dorotea med blomsterkorg och S. Agata med tång. Bilderna äro rätt goda, ansiktet litet, pannan hög och rund, håret åtsittande. Arbetet förefaller att vara ej mycket yngre än 1450.

Sydfinska arbeten.

Under den nu behandlade perioden existerade otvivelaktigt en inhemsk konstverksamhet. Såväl under 1300-talet som under förra hälften av 1400-talet kunna grupper av arbeten påvisas, vilka med all sannolikhet äro gjorda inom landet, och under Konrad Bitz' tid var antalet av inhemska konstnärer säkert statt i tillväxt under de för konsten gynnsamma förhållandena. De talrika korstolarne vittna om, att den inhemska konstverksamheten hade en betydande omfattning.

Men i övrigt bära alstren av densamma icke ännu en så bestämd prägel, att de läte sig ordnas i lokala grupper och överhuvud såsom inhemska avskiljas från den stora mängden av

[1] Avb. i Suomen Museo 1896 p. 63.

konstverk. Endast altarskåpen på Åland bilda i detta avseende ett undantag, men de äro möjligen utförda på det närmaste svenska fastlandet. Vi kunna således icke omedelbart påvisa, vad som under denna period är av inhemskt ursprung.

Först i början av 1500-talet framträda så omfattande och på samma gång så lokalt begränsade grupper, att vi med ledning av dem kunna fatta bestämda slutsatser rörande arten av vår inhemska konst. Med den sålunda vunna kunskapen kunna vi gå något tillbaka i tiden och skifta mellan främmande och inhemskt. Det är därför lämpligt att i ett sammanhang behandla de inom landet under denna och nästföljande period utförda konstverken. Den kronologiska indelningen av vår undersökning blir visserligen härigenom rubbad. Men det är fråga om en förskjutning av endast ett par årtionden. Flertalet av de äldre inhemska konstverken synes tillhöra en framskriden del av den nu behandlade perioden, och de yngre skilja sig icke mycket från dem i konstnärligt och stilistiskt hänseende. Alla stå de 1400-talets utländska konst närmare än 1500-talets; stilen är enkel, och endast oväsentliga detaljer betinga dateringen av en del av dem till det senare århundradet.

Typiska för en stor grupp inhemska helgonbilder äro två statyer i Sääksmäki kyrka, båda av björk. Den ena visar madonnan med Jesusbarnet; dess höjd är 1,35 m. Den andra framställer S. Stefan i diakondräkt samt hållande en bok med tre stenar på; den är 1,50 m hög. De två bilderna ha stått i var sitt helgonskåp, men äro varandra så lika, att de måste vara samtidigt utförda av en och samme mästare. De tunga draperierna, som falla ned i några få breda, avrundade veck och nedtill brytas schematiskt, äro likadana i de båda bilderna. Likaså ansiktena med den kraftiga, nästan kantiga käken, de energiskt nedåt dragna mungiporna, som giva åt ansiktet ett så buttert uttryck, de utstående kinderna och de tunga, oskickligt arbetade ögonen, vilka liksom vilja tränga ut ur huvudet, och vilka vid näsroten äro djupt insänkta. Marias hår är långt och faller i våglinjer, Stefans hår ligger över huvudet som en tätt åtsittande peruk med stelt ordnade lockar. Hos Maria är manteln uppdragen under ena armen, så att den framtill bildar några snett gående veck; hos Stefan är det lodräta förhärskande i draperierna, såsom

fallet vanligen är i diakondräkter. Skåpet, i vilket den senare bilden har sin plats, finnes kvar; det är ett hörnskåp med inåt sneda sidor. Baldakinen visar rundbågar fyllda med torftigt rankverk; en strängt stiliserad bladfris bildar kröningen. Baldakinen uppbäres av två längs skåpets sidor löpande vridna stavar. Alla dessa ornamentala detaljer hänvisa på början av 1500-talet, då det geometriska massverket i baldakinerna begynte avlösas av naturalistiska växtornament. Detaljer i kostymerna bekräfta denna datering: så t. ex. det snodda bandet under madonnans krona och den i växlande färger målade fransen å Stefans dalmatika.


S. Stefan. Sääksmäki.

En liknande helgonbild finnes i Reso kyrka: S. Anna med Maria och Jesusbarnet i ett hörnskåp med helt korta, sneda sidor samt en baldakin, som ännu har en tryckt kilbåge med mass- och spjälverk. Fonden är målad i granatblomsmönster. Samma ansiktstyp som i Sääksmäki, med de på en gång livlösa och stirrande ögonen, träder oss här till mötes. Anna bär dok, Maria långt, vågigt hår, Jesus en oformlig peruk. Draperierna äro tunga och stela. Bilden är av björk, 0,80 m hög.

En annan bild av S. Anna förvaras i Sysmä kyrka. Här förekommer det kända draperimotivet med mantelns nedre bård i en stel linje gående över framsidan. Fotstycket till detta helgonskåp har i hörnen vridna stavar.

I dessa bilder, som något så när kunna dateras — till kort efter 1500 — framträder det typiska hos de till denna grupp hörande konstverken. Karakteristiska äro ansiktena med deras ovan angivna detaljer, den ytterst klumpiga konturen och det vid ytan dröjande, föga markerade utarbetandet; vidare håret,

som lägger sig över huvudskålen som en tung huva eller peruk, ofta utarbetat medels små halvmånformiga inskärningar, som ej beröra varandra; slutligen de tunga draperierna, där det nästan ständigt återkommande motivet — utom i diakonernas dräkter — utgöres av mantelns dragning över framsidan, så att dess nedre bård bildar en sned linje, medan oftast en bredare yta bildas uppe under midjan.

Till denna grupp kunna ytterligare hänföras följande bilder i:

Ikalis: en apostel med bok.

Lampis: en konung, skäggig, trampande på en liten man samt hållande ett riksäpple.

Lundo: en apostel med bok, och S. Lars i diakondräkt med bok. Apostelns hår är behandlat lika som Stefansbildens i Sääksmäki; hos S. Lars är det ej utskuret, utan liknar en huva.

Nousis: S. Lars i diakondräkt. De lodrätt fallande vecken visa i knätrakten på ena sidan en sned skåra, som markerar knäets framskjutande — ett enformigt draperimotiv, som återkommer på de flesta av dessa diakongestalter. Bilden är av björk och 0,90 m hög. Vidare en bild av S. Sebastian, naken bunden vid ett trä. Flertalet bilder av detta helgon i vårt land tillhör gruppen; en bättre hårbehandling, men för övrigt samma primitiva anatomi som Nousisbilden visa bilderna i S. Bertils, Nykyrko och Lundo; särdeles rå är en bild i Uskela. Nousisbilden är av björk och 0,90 m hög.

Pargas: S. Johannes i djurhud med huvud. Helgonet bär en bok med därpå liggande lamm. Bilden är av al (?), 1,05 m hög. Vidare två apostlar med bart huvud, den ena med bok. Av al, 1,05 och 0,95 m höga. En bild av S. Karin, 1,05 m hög, också av al, visar en något olika stil: mera utvecklade draperier och uttrycksfullare ansikte.

Reso (utom den nämnda bilden av S. Anna): S. Lars i diakondräkt, i särskilt skåp. De ovanligt plumpa vecken bryta sig vid marken. Av björk, 1 m hög. — En apostel, av björk, 1 m hög. — S. Stefan, i diakondräkt, med bok och stenar. Av björk, 0,70 m hög. — S. Brigitta, en 0,50 m hög bild, med bok och ett långt veck å doket.

Rusko: en apostel med bok, samt S. Sebastian, av björk, 0,70 m hög. Från denna kyrka är antagligen också en i Åbo

museum förvarad bild av Petrus, med föga ingående modellering, blå och röd mantel, ögonen utmålade med svarta konturer.

S. Bertils: S. Brigitta med bok och huvudet betäckt av ett dok med från pannan bakåt gående veckränder. — En apostel med bok. — S. Johannes döparens huvud på ett fat; denna bild har utgjort lock på en dopfunt. — S. Sebastian (ett annat exemplar än det ovannämnda).

S. Karins: en sittande bild av madonnan med Jesusbarnet, 0,95 m hög. — En konung sittande på en tron; bilden är skäggig och saknar varje attribut; höjd 0,60 m. — En apostel, 0,60 m hög. — Två samhöriga bilder, 0,45 m höga, av en skäggig konung med kalklikt relikviarium samt en apostel med bok. Alla dessa bilder äro av björk.

S. Mårtens: en skäggig konung med bok (?) — En apostel, troligen Johannes. — S. Sebastian.

Ulfsby: S. Brigitta. Rätt livliga draperier.

Virmo: madonnan med Jesusbarnet.

Vånå: S. Anna med Maria och Jesusbarnet. — En apostel; draperierna markerade och djupt inskurna. — S. Sebastian.



S. Anna. Vånå.

I Åbo stads Historiska Museum förvaras några till gruppen hörande bilder från okända kyrkor, sannolikt i närheten av Åbo. Först och främst bilder av S. Martin och S. Göran, båda i tidskostym, med manteln sammanhållen över bröstet med ett band. Vidare S. Lars med typiskt ansikte; håret är ej utarbetat i lockar utan bildar en huva, manteln är röd med svarta schablonornament. — S. Sebastian, håret likt föregående. — Två små bilder av S. Barbara med torn och S. Sigfrid, den senare bärande tre huvud i en bytta.

Den lokala begränsningen av denna grupp faller genast i ögonen. Dess utbredning inskränker sig till de gamla kulturtrakterna i landet, Åbo och dess omnäjd och de tavastländska sjösocknarna, där konstintresset vid denna tid synes ha stått högt. Det kan ej råda något tvivel om, att vi här ha att göra

med alster av en huvudsakligen i Åbo verksam och troligen därstädes bosatt konstnär, tydligen inhemsk, ty i utlandet finnas ej några liknande arbeten. De halvmånformiga inskärningarna, vilka förekomma på flertalet av dessa bilder, återfinnas på några mindre bilder i museerna i Uppsala och Stockholm, och Matthaei omnämner dylika bland holsteinska arbeten. Men troligen är håret i dessa, liksom i de svenska bilderna, format på ett ledigare sätt än på de ytterst klumpiga finska perukerna.

Denne konstnär står på en mycket primitiv ståndpunkt. Icke blott gestalterna äro stela och klumpiga; även deras formmotiv, att icke tala om handlingen, äro föga omväxlande, och det är huvudsakligen fråga om tre slags bilder: de nakna Sebastianfigurerna, diakonerna i prästerlig dräkt, och apostlarne i den traditionella idealdräkten; till dessa sistnämnda ansluta sig de övriga bilderna. Kretsen av helgon, som konstnären valt att framställa, är begränsad; utom Sebastian, Lars, Stefan och apostlarne finna vi Maria, Brigitta, Anna, Barbara, Olof (eller Erik? Helgonet är aldrig närmare karakteriserat). Henrik saknas egendomligt nog. Det tekniska utförandet är enkelt; mäjsel och kniv tränga sällan djupt in i trästocken, vars form åter, liksom i den primitiva konsten, gör sig gällande som ett tvång på figuren. Kalkgrundering, väv och förgyllning ha ej använts. Undantag äro endast de förgyllda bilderna i Sääksmäki, åt vilka konstnären synes ha ägnat större omsorg. De övriga bära spår av vanliga färger.

En rätt omfattande grupp av helgonbilder i södra Finland kan ytterligare påvisas. Den står på en ännu lägre konstnärlig ståndpunkt än den nyss behandlade, men tidskaraktereu är densamma. Det är återigen i ansiktet vi finna de typiska dragen: de vidöppna, svullna ögonen, som dock ej i så hög grad som i den föregående gruppens bilder äro insänkta närmast näsan; den stora, spetsiga och framskjutande näsan, de tjocka, tillspetsade läpparna, och det i smala, vågiga strimmor utarbetade håret. Draperierna visa något större omväxling i motiven, men äro särdeles flacka, i det kniven ej skurit djupt in. Till denna grupp höra följande bilder i:

J a n a k k a l a: S. Jakob med snäcka i handen, samt bok. Om draperier är det knappt fråga; bilden är nästan en svarvad, nedtill utvidgad kloss.

Rusko: Nådastolen, Gud Fader, som framför sig hållit ett numera bortfallet krucifix.

S. Bertils: tre bilder inom var sitt skåp: S. Henrik i biskopsskrud, S. Jakob med snäcka i mössan, och en annan apostel med obestämbart attribut, möjligen Petrus; huvudet, med tonsur och hakskägg, påminner om honom. Skåpen ha den för våra hörnskåp vanliga formen: ett ryggstycke med två inåt sneda sidor, och därtill på plint och baldakin ytterligare två sidor framtill, utmed vilka dörrarne slutit till.



S. Jakob. Somero.

Somero: S. Jakob i pilgrimsdräkt med stav och snäcka på hatten.

Tuulois: ett fyrkantigt skåp (med sidorna i rät vinkel mot ryggstycket) med två bilder av S. Andreas och S. Sebastian, korsfäste på var sitt sneda kors.

Korpo: Kristi döda kropp, vilande i en kista. Denna bild föreställer Kristi grav och smordes på påskmorgonen till åminnelse av de tre kvinnorna vid graven[1].

Liksom den föregående är denna grupp lokalt begränsad, ehuru de hithörande bilderna äro spridda över ett stort område. Utom vårt land förekomma inga dylika. — Också här är den krets av helgon, ur vilken konstnären valt ämnen för sin framställning, inskränkt. Med förkärlek framställes S. Jakob. De till gruppen hörande bilderna uppvisa själva inga bestämda hållpunkter för dateringen. De äro dock utan tvivel, att döma av stilen, samtida med de nyss förut beskrivna och med talrika andra arbeten av ringa konstvärde, i vilka en och annan detalj tyder på slutet av 1400- eller början av 1500-talet. Vi ha således här ytterligare en möjlighet att bilda oss en föreställning om arten och värdet av vår inhemska konst under denna tid, och de två grupperna giva oss medel i handen att särskilja en mängd konstverk, vilka på grund av stilen kunna anses vara utförda inom landet.

[1] Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 647. Ett dylikt arbete fanns åtminstone ännu 1874 i Letala kyrka.

Den konstnärliga ståndpunkten hos alla dessa arbeten är mycket låg; de bära de egenskaper som utmärka en primitiv konst. Materialets form utövar ännu sitt tvång på framställningen. Att försätta figurerna i handling, att giva dem ett uttryck står utom konstnärens förmåga. De äro i sin oformlighet föga mer än symboler, vilkas mening blir fattbar först genom de attribut de äga. Endast i ansiktstypen, som stundom kan kallas nationell, visar sig en fläkt av realism. Draperierna äro schematiska efterhärmningar av de motiv, som voro gängse i bättre arbeten mot slutet av medeltiden, och de utgöra ofta den enda hållpunkten för dateringen av bilderna. Det ornamentala biverket är liksom målningen — förgyllning förekommer sällan — av enklaste slag. Genom allt detta låta bilderna med bestämdhet skilja sig från de mera konstnärliga arbeten, vilka synas vara av utländskt ursprung. Dessa senare kunna vi särskilja framförallt på grund av en jämförelse med svenska och tyska arbeten, men även emedan de ej stå varandra så nära, att två eller flere dylika läte förena sig som arbeten från samma verkstad, i vilket fall artisten kunde sökas i vårt land.

Antalet av dylika inhemska arbeten är mycket stort, och sinsemellan visa de, trots likheten i konstvärde, så stora skiljaktigheter, att de tydligen äro från olika verkstäder. Rätt många sådana funnos sålunda i landet, ehuru ingen enda konstnär är oss bekant till namnet. — Ur det omfattande materialet skola vi ägna närmare uppmärksamhet åt några få arbeten, vilka äro av intresse dels emedan de närmelsevis kunna dateras, dels emedan de avbilda hos oss ovanliga helgon. Resten måste få sin plats i en summarisk översikt.

I Oripää, Pälkäne och Nykyrko finnas några bilder, vilkas skrala utarbetande, med långsträckta ansikten med en nästan lika tjock hals, möjligen, men ej med säkerhet, tyder på en gemensam verkstad. I Oripää avbildas S. Henrik trampande på Lalli samt ett krönt kvinnligt helgon med bok. Vidare finnes här en bild av madonnan med Jesusbarnet, i ett femkantigt hörnskåp. I Pälkäne förekomma tre bilder: S. Henrik med Lalli, madonnan och S. Jakob med pilgrimshatt. I Nykyrko finnes ett litet femkantigt hörnskåp med två bilder, av ett krönt kvinnligt helgon och en apostel.

I Sääksmäki och Pargas finnas två varandra fullkomligt liknande bilder av S. Anna med Maria; Jesusbarnet är i vardera gruppen bortfallet. De äro något bättre än de föregående bilderna. Ansiktet har ett nästan fryntligt uttryck, och draperierna äro rätt omsorgsfullt behandlade. Maria är iklädd en lång, över fötterna gående kjortel och bär långt hår och krona. — Sääksmäkibilden, liksom den andra 0,95 m hög och av björk, är ställd i ett fyrkantigt skåp; Pargasbilden saknar nu ett dylikt.

En annan konstnär lära vi känna i ett par bilder, madonnan med Jesusbarnet samt S. Brigitta med uppslagen, utåtvänd bok, i var sitt skåp i Tuulois kyrka. Vi återfinna här den stela hållningen, men gestalternas proportioner äro anmärkningsvärt riktiga, ansiktena ädla, och de lugna, naturliga draperierna giva bilderna en nästan monumental karakter. Och likväl har konstnären ej haft andra medel till sitt förfogande än hans inhemska yrkeskamrater; tekniken är lika enkel och formmotiven desamma. En baldakin med tryckta kilbågar och spjälverk kröner ettvart av de femkantiga hörnskåpen; bilderna äro av björk och 0,90 m höga.

De talrika S. Annabilderna, av vilka många äro inhemska, omnämndes redan. Här må ytterligare framhållas en dylik i Lundo kyrka, emedan den egendomligt veka och avrundade behandlingen såväl av ansiktet som av draperierna återfinnes i några andra arbeten, nämligen i en S. Annabild i Åbo, ett obekant helgon i Lundo (stående i ett skåp med mönstrad bakgrund och fransar i olika färger), stående bilder av S. Brigitta och S. Henrik i Hollola. Alla dessa bilder synas vara inhemska arbeten, men detta kan knappast vara fallet med den förstnämnda Lundobilden, vilken är betydligt bättre utarbetad än de övriga. Den har en baldakin med tryckta kilbågar och rätt högt spjälverk samt är krönt av en massverksfris, påminnande om de blad- eller blomsterfriser, som då och då påträffas å altarskåpen. Det fyrkantiga fotstycket är på sidorna ornerat med massverk, där våglinjen förekommer. Bilden är från slutet av 1400-talet.

I Lundo kyrka finnes ett stort altarskåp, vilket möjligen är av inhemskt arbete. Figurerna visa alla de egenheter, vilka angåvos karakterisera den inhemska konsten. Den runda ansiktstypen och det mjuka, över axlarne nedfallande håret erinra i någon

mån om Nådendalsbilderna. Skåpet, som varit försett med flygeldörrar, är horisontalt tudelat och visar tio helgon, ordnade i två rader: ovan i mitten S. Gregorius (?) i påvlig dräkt, med tredubbel krona och bokpåse; de övriga figurerna äro apostlar. Baldakinerna ha tryckta kilbågar och spjälverk.

Också i Lemo kyrka finnes ett helt altarskåp, vilket sannolikt är utfört inom landet. I mitten står madonnan med Jesus på sin högra arm och i vänstra handen hållande ett äpple, som hon räcker åt barnet. Till höger står ett krönt kvinnligt helgon med bok och ett annat, obestämbart attribut, till vänster S. Olof, skäggig, med yxa och riksäpple. Draperierna äro de vanliga i de inhemska arbetena från denna tid, behandlingen något vekare och oroligare än i flertalet av dem. Ansiktstypen hos Olof påminner om bilderna i den största inhemska gruppen, men är något smalare, nästan som å bilderna i Tövsalaskåpet, om vilka också det nedtill vidare håret erinrar. Baldakinerna ha tryckta kilbågar med fyllning av massverk, där bl. a. treögglan förekommer. Även detta altarskåp är från slutet av 1400-talet.

Ett altarskåp i Sääksmäki[1] inrymmer bilderna av en i diakondräkt klädd andlig med bok i vänstra handen och attributet i högra handen försvunnet, samt en skäggig konung, trampande på en liten man. Sannolikt ha avsetts S. Lars och S. Olof. Utförandet visar en något större omsorg och prakt än vad som är vanligt i de inhemska arbetena; konungens mantel är närmast halsen försedd med en bred gyllne bård och sammanhållen av två knappar över högra axeln. De stela, otympliga gestalterna äro dock otvivelaktigt av inhemsk tillverkning.

Den realism, som träder emot oss i många av dessa bilder med den utpräglade finska rastypen, får en anmärkningsvärd styrka i bilden av en madonna med Jesusbarnet i Sysmä kyrka. Det är en sannskyldig finsk bondgumma; till och med dräkten är märkvärdig: kjorteln med det korta sprundet upptill samt linningen av en underklädnad stickande fram vid halsen. Man vore frästad att antaga, att en allmogedräkt från slutet av medeltiden här vore avbildad, men detta torde ej vara fallet; åtminstone uppgives, att dräkten ej har likhet med senare dylika. I varje händelse är den olik den halft andliga idealkostym, vilken

[1] Avb. i Helsingin Kaiku 1907 p. 210.

våra inhemska konstnärer synas så gott som uteslutande ha använt för sina bilder.

Några enstaka bilder utvidga kretsen av de helgon, vilka finnas avbildade i våra kyrkor. Den mot slutet av medeltiden så populäre S. Martin, som avbildas skärande en flik av sin mantel åt en på träskenor sig rörande krympling, förekommer i Ulfsby, S. Karins[1] och Nousis kyrkor, samt till häst i Reso och Rusko kyrkor[2]. En motsvarighet till dessa bilder äro de talrika S. Göransbilder, som finnas i våra kyrkor. Många av dem visa i kompositionen likhet med den stora, 1489 utförda S. Göransbilden i Stockholms storkyrka, vilken bild synes hava i hög grad vunnit anklang och lockat till efterbildningar[3]. Två bilder, i Korpo[4] och Rusko kyrkor, visa riddaren iklädd en mycket utförligt framställd rustning. De böra måhända betecknas som utländskt arbete. — I Ulfsby, Eckerö och Nousis kyrkor finnas bilder av S. Vitus, klädd i biskopsskrud och stående i en kittel. Den sistnämnda bilden hör tillsammans med S. Martinsbilden i samma kyrka. I Ulfsby kyrka finnes också bilden av S. Erasmus, likaså med biskopsmössa, men stående naken i en kittel; buken är uppristad kring naveln. Samma helgon är avbildat i Karis kyrka, i helfigur, utan kittel, med biskopsmössa, naken och med uppristad buk. — S. Dionysius, hållande sitt eget huvud, fanns före branden 1872 i S. Marie kyrka[5]. — En bild av S. Agnes, krönt, med ett lamm på en bok, finnes i Lampis kyrka; en annan bild av samma helgon förvaras i S. Bertils kyrka. — I Pojo kyrka finnes S. Sigfrid, bärande huvudena av sina tre systersöner. — De stora munkordnarnas stiftare finnas också avbildade i våra kyrkor: S. Dominicus, skäggig, i svart och vit munkdräkt, i Sääksmäki kyrka;

[1] Avb. i Suomen Museo 1896 p. 67.

[2] En glasmålning, avbildande S. Martin till häst, har från Reso kyrka kommit till Historiska Museet i Helsingfors.

[3] S. Georg till häst förekommer dock redan tidigare mycket ofta i den medeltida konsten i en likadan komposition som i Stockholm, t. ex. å den 1373 för kejsar Karl IV utförda bronsbilden på domkyrkoplatsen i Prag. S. Göran var tidigare dyrkad i Sverige, och i slaget vid Brunkeberg sjöngs hans visa (Geijer & Afzelius: Svenska Folkvisor II p. 400).

[4] Avb. hos Forsström: Keskiajan hist. p. 382.

[5] Jfr Leinberg: Bidrag IV p. 50 (Broocmans dagbok 1754): „S. Hindrik".

S. Franciscus, med tärt utseende och visande de stigmatiserade händerna, i Vånå kyrka[1]; S. Bernhard av Clairvaux, en om den sistnämnda bilden erinrande munkgestalt med tre biskopsmössor vid sina fötter, i Tyrvis kyrka. — Av S. Mikael finnas rätt många bilder, de flesta visande helgonet i andlig dräkt: alba, den fotsida underdräkten med dess gördel (cingulum) samt den långa, smala, från axlarne till knäna nedhängande stolan, vars båda hälfter korsas över bröstet. Det är domens ängel, som här framställts, i regeln med ena armen höjd för att hålla ígskålen. En annan uppfattning framträder i en bild i Finströms kyrka, där S. Mikael avbildats kämpande med draken; helgonet bär här dalmatika över alban[2].

Österbottniska helgonbilder.

Vid sidan av den inhemska konsten i södra delen av landet gör sig den österbottniska gällande med en överraskande hög grad av förträfflighet. Det råder här samma förhållande som i Helsingland på svenska sidan. På avstånd från kulturens härdar och i en landsända, där det icke ens finnes en stad, uppblomstrar en självständig konst. Något inflytande från andra sidan Bottenhavet är dock ej märkbart[3]; de grupper av bilder, vilka påträffas i Österbotten, skilja sig såväl från svenska som från sydfinska arbeten. Dessa bilder äro således sannolikt av inhemskt ursprung eller åtminstone av en inflyttad konstnär, vilken arbetade uteslutande här. Att ett betydande konstintresse rådde i Österbotten, sedan landskapet under senare delen av medeltiden blivit mera kultiverat, hava vi redan haft tillfälle att övertyga oss om

[1] Avb. hos Forsström: Keskiajan historia p. 657.

[2] I Eds kyrka i Småland fanns en nu i Stockholm förvarad bild av „S. Micael“, i rustning, med svärd i den höjda armen, och trampande på en drake.

[3] Däremot omnämnes en finsk konstnär i Sverige, nämligen broder Josephus, som uppförde Indals (1480), Liden, Ljustorp, Selånger och Sköns kyrkor i Medelpad samt Fors i Jämtland, nästan alla numera i ruiner eller i hög grad förändrade. Planen för kyrkan i Skön, med torn i väster och sakristia i norr (längst åt öster) om koret samt vapenhus i söder (längst åt väster) påminner ej om finska kyrkor. Jfr Hülphers: Norrland I p. 70 samt Pelle Molin: Finska spår i Ångermanland, Finsk Tidskrift 1895 II p. 17 o. f.

av de från utlandet hämtade altarskåpen i Salo, Vörå och Storkyro[1].

I Laihela kyrka finnas några helgonbilder, vilka kunna kallas typiska för denna österbottniska konst. De äro: en apostel med bok, Johannes döparen med bok och lamm samt Maria Magdalena med turban och salvedosa. Huvudena äro mycket långsträckta, med hög, smal panna, ögonbrynen böjda i höga bågar, näsan vid ögonen smal men nedtill utvidgande sig rätt energiskt, munnen liten, håret vackert, utarbetat i långa strimmor. Uttrycket är öppet och vänligt. Gestalterna äro långa och smala. Draperierna visa manteln fallande över axlarne långs sidorna i några få, lodräta veck, men dessutom ett annat motiv: manteln dragen tvärs framöver under ena armen. Det lodräta är överhuvudtaget betonat, och andra veckmotiv göra sig ej gällande; mot marken brytas vecken lätt. De äro för övrigt få, breda och mjukt avrundade. Polykromin på kalkgrund visar rik användning av förgyllning och är på Laihelabilderna väl bibehållen. Dessa äro av björk och 0,67 m höga samt ha tydligen stått i ett och samma altarskåp.

Av samma typ är ett par 1 m höga bilder av S. Paulus och S. Petrus i Salo kyrka. Den förre har som vanligt långt skägg och hög, kal panna, Petrus har kort hakskägg och tonsur; båda bära en bok. Manteln hålles samman över bröstet med ett band, som är fäst vid två sexbladiga spännen av bly — ett bruk som återfinnes på andra bilder från början av 1500-talet. De två bilderna stå i ett och samma skåp, vartill en flygeldörr ännu finnes i behåll, visande en målad bild av S. Barbara med torn, i röd dräkt. Denna med ljusa, tunna temperafärger utförda målning ansluter sig i stilistiskt avseende till skulpturerna; hållning och uttryck äro lugna, teckningen av konturerna något orolig. (Dörren är fastspikad på korväggen, så att baksidan icke kunnat undersökas). — I Salo finnes ytterligare ett annat par till denna grupp hörande bilder, 0,80 m höga. De visa en skägglös apostel, sannolikt Johannes, samt Johannes döparen i djurhud, med bok och lamm.

I Korsnäs kyrka anträffas en likadan bild av Johannes

[1] Här må även erinras om det nu försvunna, tidigare omnämnda altarskåpet i Pedersöre.

döparen, 1,06 m hög. Mindre utpräglad framträder typen i några andra österbottniska sniderier, vilka dock alla visa de långa gestalterna och de smala ansiktena med öppet, vänligt uttryck, samt den lodräta draperingen. Hit höra två madonnor i Korsnäs, den ena med Jesusbarnet påklätt; ett kvinnligt helgon i dok i Laihela; en bild av S. Lars i diakondräkt i Karlö, bilder av S. Henrik och ett annat, obestämt helgon i Lillkyro (den senare mycket skadad); S. Olof trampande på draken samt ett krönt kvinnligt helgon i Kemi. Här, likasom på så många andra ställen, där det är fråga om blott en konstnär eller en strängt begränsad skola, kunna vi konstatera den inskränkta krets av personer och formmotiv, konstnären använde; med förkärlek har han hållit sig till apostlarna och ett par kvinnliga helgon, men därjämte upptagit de nordiska helgonen Olof och Henrik.

En annan typ, mera undersätsig, med yvigt hår och livliga, pösande draperier, är företrädd av ett antal 0,60 m höga bilder av björk i Ilmola: S. Anna med Maria och Jesus, S. Barbara med torn, S. Jakob i pilgrimsdräkt, Johannes evangelisten i den sörjande attityd, vari han plägar avbildas vid korsfästelsen, och ännu en annan apostel. Likadana bilder finnas i Karlö kyrka: S. Brigitta skrivande sina Uppenbarelser (0,75 m hög), och madonnan med Jesusbarnet (0,82 m hög).

Utom de nämnda bilderna förvaras i Karlö kyrka ytterligare en följd av 11 stycken, 0,50 m höga apostlar, sannolikt bilder på flyglarne till ett altarskåp med en eller flere av de större statyerna. Vilken av dessa som bör ifrågakomma är ej säkert. De små bilderna äro stela och klumpiga, med satta gestalter och huveliknande hår.

Den lokala prägel, som vilar över den österbottniska konsten, förstärkes ytterligare av några små bilder, vilkas korta, stela gestalter med livlösa ansikten och plumpa draperier stå på samma konstnärliga ståndpunkt som de sydfinska bilderna, men likväl bilda en särskild grupp. Hit höra: bilder av S. Gertrud med kyrka i Ilmola (0,30 m hög), Lillkyro (0,68 m) och Vörå (0,65 m), den sistnämnda i skilt helgonskåp, samt en bild av ett obekant helgon, nu försett med vingar och stående i ett helgonskåp, likaledes i Vörå kyrka.

De nämnda bilderna utgöra nästan allt, som utom de stora altarskåpen bevarats i de österbottniska kyrkorna. De österbottniska krucifixen skola beskrivas här nedan.

Kristusbilder.

Det nämndes redan [1], att en stor del av krucifixen i våra kyrkor kan hänföras till 1300-talet. Det utmärkande för denna tids framställningar av ämnet är det starka betonandet av lidandet, både i uttrycket och i kroppens hållning.

Under 1400-talet blir en annan typ förhärskande. Vi ha ej längre för oss gotikens uppskakande skildring av den lidande förlossaren, med de snett hängande armarne, de utåtböjda knäna, den av levrat blod betäckta kroppen och de av smärta förvridna anletsdragen, utan en bild av den i döden stilla insomnade Frälsaren, det oskyldiga offret för världens synder. Kristus har lidit ut, och huvudet sjunker ned, men uttrycket i ansiktet är lugnt. Lemmarne äro rakt sträckta, armarne nästan parallellt med korsets tvärarmar. Kroppen hänger på korset utan att dess tyngd markeras genom hållningen. På detta sätt avbildas den korsfäste Frälsaren likaväl i den nordiska, tyska och nederländska, konsten, som i den italienska renässansen [2]. Någon bestämd orsak, någon ny uppfattning av Kristi död, vilken uppfattning då borde göra sig gällande också i litteraturen, torde icke kunna påvisas. Snarare bidrogo rent konstnärliga synpunkter till förändringen. Framställningen av korsfästelsen blev, liksom andra historiebilder, rikare; vid sidan av Kristus uppträdde de båda rövarene, och i Kristi ädla hållning ville man skaffa sig en motsats mot deras

[1] Se ovan p. 80.

[2] Tikkanen (Uttrycken för smärta och sorg p. 428) framhåller, att den tidigare, agitatoriska typen ännu under 1400-talet bibehöll sig i den nordiska konsten. — Det är visserligen sant, att dramatiskt anlagda konstnärer, sådana som Rogier van der Weyden och isynnerhet Veit Stoss (Daun: Veit Stoss p. 78—81 m. fl.), i högre grad betonade det lidande, men även hos dem kan iakttagas en lindring av skärpan i uttrycket hos de rent gotiska krucifixen. (Jfr Hasse: Roger van der Weyden Taf iii, iv, vi; Roger van Brügge Taf. i). Framförallt äro armar och ben nästan rakt sträckta, så att gestalten får T-form i motsats mot gotikens Y-form.

vridna ställningar. Det dramatiska i Kristi offerdöd finner också nu ett uttryck i de många bipersonerna i framställningen, framförallt Maria: hon avbildas ej längre stående i stilla sorg vid korset, utan i hennes gestalt samlar sig lidandet, hennes drag förvridas av smärta, och medvetslös dignar hon ned i armarne på Johannes och andra kringstående.

Denna nya typ framträder icke blott i historiebilderna, utan även i de rena andaktsbilderna, krucifixen.

I vårt land förekommer den nya typen allmänt i Österbotten. Någon inom landskapet begränsad grupp kan dock icke påvisas; däremot likna några av krucifixen dylika i sydligare delar av landet. Så finnes t. ex. i Lillkyro ett krucifix med en väl utarbetad, proportionerlig, nästan fetlagd bild av Frälsaren; föga varierad påträffas denna typ i några andra kyrkor: Jämsä, S. Bertils, S. Mårtens, kanske också Lappfjärd. Besläktade bilder finnas i Salo kyrka nära Brahestad, i Sagu (mycket stort), Oripää, Pedersöre, Laihela o. s. v. Synnerligen fint utarbetade i avseende å ansiktet äro två varandra rätt mycket liknande stora krucifix i Hollola och Sagu, det senare med bortfallna armar.

Den återhållsamhet i framställandet av lidandet, vilken utmärker dessa krucifix, visar sig på ett typiskt sätt i en bild av Kristi huvud i Nådendals på 1440 talet uppförda klosterkyrka. Huvudet härstammar möjligen från ett krucifix, men kan även ha varit ett ensamt för sig utfört konstverk. Ett dylikt huvud finnes i nationalmuseet i München[1]; som initialfyllning förekommer ett sådant t. ex. i ett exemplar av svenska stadslagen från senare hälften av 1300-talet[2]. Några spår, som skulle visa, att bilden i Nådendal utskurits ur ett större arbete, finnas icke. — Kristi huvud är krönt av en omsorgsfullt utsnidad törnekrona; en korsgloria bildar bakgrund. Ansiktets mittlinje går i lodrät riktning; huvudet har således ej varit böjt åt sidan, såsom det i regeln är fallet å krucifixen. Bildens höjd är 0,30 m; materialet är ek. Framför andra Kristusbilder i vårt land utmärker sig denna genom den ädla uppfattningen. Över Frälsarens anlete

[1] Graf: Gothische Alterthümer Taf. x n. 656. Bilden är frankiskt arbete från c. 1500.

[2] Schück & Warburg: Litteraturhistoria I p. 164.

vilar ett uttryck av på engång resignation och segervisshet. Det är ett konstverk, vars oförgängliga skönhet icke förvanskats av tidens tand.


Kristushuvud. Nådendal.

Vid sidan av krucifixen framträda isynnerhet under senare hälften av 1400-talet också andra ur de större historiebilderna utbrutna passionsframställningar såsom rena andaktsbilder. De mest betydande av dem äro pietàbilderna.

Idén till denna framställning, madonnans klagan vid sin sons lik, kan påvisas rätt tidigt i några bilder, där Kristus ligger utsträckt vid graven och Maria omfamnar honom [1]. I Giottos bekanta bild i Arenakapellet i Padua (1304—1306) förekommer scenen i sin mest karakteristiska gestaltning, med Kristus vilande i Marias famn [2]. Osäkert är dock, huruvida denna framställning får likställas med de senare bilder av händelsen, vilka låta madonnans klagan framstå som någonting alldeles skilt från gravläggningen, som en episod emellan denna och nedtagningen från korset. I evangelierna omnämnes icke alls någon dylik episod, och det var franciskanerna, som riktade den kristna konsten med denna scen. Bonaventura är den förste, som, i sin Contemplatio vitae Christi, säger oss, att Maria efter nedtagningen tog sin sons lik i sin famn och länge betraktade det [3]. Kanske var Giotto inspirerad av honom; säkert är, att pietàbilderna blevo allmänna först mot slutet av 1300-talet, huvudsakligen genom inflytande av mysterierna [4].

[1] Exempel: miniatyr i en grekisk evangeliihandskrift från 1000-talet i Bibl. palat. i Parma (fot. hos J. J. Tikkanen); en elfenbensrelief från 1100 talet i Museo Nazionale i Ravenna (Venturi: La madonna p. 360).

[2] Ännu äldre är en italiensk miniatyrbild från 1200-talet, British Museum Add. 34,309 (J. J. Tikkanens anteckn.).

[3] Mâle: L'art franç. p. 669. Jfr Detzel: Christ. Ikonographie I p. 433.

[4] Mâle: a. a. p. 669; Le renouvellement de l'art p. 93, 103, 224; Josephi: Holzplastik p. 122. En pietà från 1384 har från Elisabetskyrkan i Breslau

Ett närmare studium av de olika detaljerna i denna intressanta och betydelsefulla framställning skall väl med tiden möjliggöra bestämningar i avseende å de olika typernas utbredning och datering. Nu är endast början gjord till ett grundligare ikonografiskt studium av ämnet. Här må ett och annat påpekas i fråga om de finska bilderna, av vilka en del på stilistiska grunder hänförts till den föregående perioden [1].

I en del pietàbilder överraskar den klena gestaltningen av Kristi kropp. Vi få intrycket av, att konstnären ej behärskat sitt ämne, »förhuggit sig», och i själva verket omfattar typen främst äldre och mindre konstnärliga arbeten [2]. Framställningen har dock motsvarigheter även i litteraturen. Maria drömmer, säger Bernardino da Siena († 1444), att Jesus åter är barn. Hon tror, att dagarna i Betlehem återkommit, att Jesus sover i hennes famn, hon vaggar honom i sitt sköte, och svepduken, vari hon höljer honom, tror hon vara lindor [3]. En likadan parallellism med födelsen uppdrager S. Brigitta; i sin djupa sorg känner Maria samma glädje som då, ty hon vet, att hennes son skall ej mera dö, utan evärdeligen leva [4].

I Finland höra hit pietàbilder i Lampis och Lappi samt även i Finström (2 stycken) och Nådendal [5]. Isynnerhet i de två förstnämnda är bilden av Kristus onaturligt liten; i silhuett rakt framifrån framträder den ej alls, och man får ett intryck, att det är tvånget av blocket, som lagt band på konstnären. De två bilderna äro utan tvivel inhemskt arbete.

kommit till museet sammastädes. Semrau: Der Goldschmiede-Altar p. 75. Från 1300-talet äro också några bayerska pietàbilder. Riehl: Plastik in Ober-Bayern p. 52; jfr Graf: Gothische Alterthümer Taf. ix n. 519, 520. — Av de cykliska framställningarna av passionen upptar en del madonnans klagan som en skild episod mellan nedtagningen från korset och gravläggningen; se t. ex. Matthaei: Holzplastik Taf. viii. 30 (Landkirchen) och xxix. 96 (Bordesholm). I andra fall utelämnas den. För S. Brigitta synes den icke ha varit bekant; se de åskådliga skildringarna i Uppenbarelser I p. 268 och IV p. 141, 154, där episoden ej omnämnes.

[1] Se ovan p. 142.

[2] Riehl: a. a. p. 52. — Våra hithörande bilder äro alla mycket primitiva.

[3] Mâle: L'art franç. p. 670.

[4] Brigittas Uppenbarelser I p. 269.

[5] I Sverige kunna nämnas bl. a. mittbilden i Össeby-Garns altarskåp, nu i Statens Historiska Museum, samt en pietà i Skara museum.

Man har sökt göra gällande, att två olika grundtyper av pietàframställningarna kunna särskiljas, den ena kanske utgående från den karliniska konsten i Böhmen i slutet av 1300-talet och spridd huvudsakligen i södra och östra Tyskland, den andra nederländsk och nordtysk [1]. Ehuru de båda typerna ej äro strängt åtskilda i fråga om den geografiska utbredningen [2], torde iakttagelsen likväl i huvudsak vara riktig. Den väsentligaste skillnaden består i det olika förhållandet mellan Maria och Kristus; i den förra typen är det mera passivt: Kristus ligger rak och styv utsträckt över Marias knän, med båda armarne längs kroppens sidor, och Maria stöder honom blott med högra armen, medan hon trycker den vänstra mot sitt bröst. I den andra typen omfattar Maria med båda armarne Kristus, som ofta nästan halvsitter i hennes famn; hans högra arm hänger slappt ner.

I vårt land höra de flesta bilderna till den nederländsk-westfalska typen. Ett undantag utgör blott den ena av de två bilderna i Finström [3], där Maria lägger vänstra handen på sitt bröst.

Det huvudsakliga intresset för pietàbilderna måste dock bero, icke på detaljerna, utan på bildernas rent konstnärliga verkan. I dem framförallt utvecklar sig den psykologiska skildringen, uttrycket, vilket under 1400-talet i högre grad börjar sysselsätta konstnärerna. Rogier van der Weyden, vars dramatiska och lidelsefulla konst utövade ett stort inflytande på hans samtida, har till ett av sina älsklingsämnen valt nedtagningen från korset med madonnans klagan. Överallt fattade konstnärerna tag i de nya uppgifter, som här mötte dem. De anspråkslösa

[1] Semrau: Der Breslauer Goldschmiede-Altar p. 79, not 1.

[2] I Bayern t. ex. finnas flere pietàbilder, vilka egentligen måste hänföras till den i norden förhärskande typen. Se Graf: Gothische Alterthümer Taf. ix. 519, 520, 553. Riehl (a. a. p. 71) hävdar starkt de bayerska arbetenas självständighet och svårigheten att fastställa begränsade typer. På det andra området förekommer den stelare gruppen t. ex. i Minden och Horstmar i Westfalen (Ludorff: Westfalens Kunstdenkm. Kreis Minden Taf. 27 och Kreis Steinfurt Taf. 35. 2). — Mâle (L'art franç. p. 672) lokaliserar den stelare gruppen i Frankrike till Champagne.

[3] Se ovan p. 224. I Sverige hör hit pietàbilden i Askeby kyrka i Östergötland; se Janse: Medeltidsminnen fig. 24. I ett helgonskåp i Husby-Skederids kyrka i Uppland lyfter madonnan med vänstra handen en flik av sin mantel upp emot skuldran. I ett altarskåp i Söderköping utgöres mittbilden av en pietà, där Maria på samma sätt lyfter högra handen.

träsnidarene i norden nådde ej långt i själsskildringen; men även för dem existerade problemet. Kanske mindre genom uttrycket, än genom hållningen i hela kompositionen, väcka våra pietàbilder ofta en djup stämning, så främmande för övrigt för de realistiska, livfulla skildringarna av Jesu barndomsliv och passion.

I Virmo finnes en pietà, med Kristi kropp nu stympad. Den har legat rakt utsträckt i Marias famn, med armarne långs sidorna. Madonnans gestalt är ädel; hon böjer sitt av sorgen upprörda ansikte ned mot sonen. Genom ena fotens tillbakadragande och knäets sänkning få vecken ett mera individuellt fall än i våra övriga, rätt konventionella bilder. — En annan pietà förvaras på Pojo kyrkas vind. Den är utförd i övernaturlig storlek. Arbetet är gott, isynnerhet behandlingen av ytorna, men det har ej varit möjligt att för övrigt närmare undersöka eller avbilda konstverket på de mörka valven [1].



Pietàbild. Åbo.

En pietà i Åbo, troligen från domkyrkan, utmärker sig genom den sirliga veckbehandlingen, vilken liksom låter oss se det tunna tyget — målat med ett fint bladmönster — och det ytterligt forcerade uttrycket. Frälsarens anlete har stelnat i dödens smärta, och Maria går helt och hållet upp i det sorgsna betraktandet av sonen. Kompositionen är intim och stämningsfull. — Håret är på hjässan utsnidat med långa, parallella, tätt liggande skåror, ungefär som å Kristushuvudet i Nådendal. Bakgrunden i det i ett hörn stående skåpet visar samma slags målning i granatblomsmönster som altarskåpet i Tövsala och därjämte en bård av nedhängande fransar i växlande färger, ett ornament, som leder sitt ursprung från den flandriska konsten och hänvisar bilden tidigast till slutet av 1400-talet.

[1] Avb. (efter blyertsskiss) hos Forsström: Keskiajan historia p. 621.

Ett motstycke till pietàbilderna är framställningne av Gud Fader med den döde Frälsaren i sin famn; till gruppen hör också den i skulpturerna ofta bortfallna duvan, som fullständigar denna bild av treenigheten. Idén härtill är mycket åldrig. Redan från 1100-talet, kanske t. o. m. tidigare [1], kunna påvisas treenighetsbilder, där Gud Fader med utsträckta armar håller korset, på vilket Sonen är fäst. Denna mera symboliska typ blev under hela medeltiden den allmännare; först under 1400-talet framträdde därjämte en mera realistisk uppfattning, och Kristus, i samma storlek som Gud Fader, avbildas vilande i dennes famn. Otvivelaktigt uppstod denna framställning under påverkan av pietàbilderna. Det finnes t. o. m. ett slags övergångsbilder, i vilka Kristus hålles av Gud Fader och Maria, t. ex. en tavla i Louvren av Jean Malouel från inemot 1400 [2].

De viktigaste av dessa framställningar (också kallade »Nådastolen») i vårt land ha vi redan omnämnt. Kristus vilande i Faderns sköte förekommer i Hammarlands kyrka; de övriga bilderna (Lundo, Rimito, Rusko, Somero, Storkyro o. s. v.) visa Gud Fader hållande ett krucifix.

I en stor mängd bilder i våra kyrkor framställes Kristus ensam efter döden, stående upprätt, avklädd, med ansiktet präglat av lidandet. Vanligen benämnas de Ecce-homo-bilder, men detta är oriktigt. Ecce homo är bilden av Kristus, krönt med törnekrona, med en mantel över axlarne, visad för judarne såsom världens konung. Någon dylik bild från medeltiden har icke bevarats hos oss. De nu i fråga varande bilderna visa alla Kristus efter döden, oftast med slutna ögon samt sår på händer och fötter och i sidan [3]. De kunna delas i tre grupper.

---

[1] Detzel: Christl. Ikonographie I p. 62.

[2] Bouchot: Les primitifs français pl. ix. En ungefär liknande tavla, av Hans Baldung Grien, finnes i Londons Nat. Gallery; här synes även Johannes. (Dehio: Kunstgeschichte in Bildern IV Taf. 41). Också andra variationer av pietàidén förekomma, t. ex. Anna och Maria med Kristus, en träskulptur i Burgwaldniel i Rheinland (Clemen: Kunstdenkm. d. Rheinprov. I. 1 p. 29).

[3] Också mellan misericordie- och trinitasframställningarna kunna övergångsbilder påvisas. I Rapsted i Slesvig finnes en bild av Gud Fader och vid sidan av honom Kristus alldeles i den hållning han har å misericordiebilderna. (Matthaei: Holzplastik Taf. xviii. 51). I Gagnev kyrka i Dalarne visar mittbilden i altarskåpet Gud Fader hållande den döde Sonen något till höger, så att två änglar med passionsredskap få plats bakom Kristus.

De flesta äro s. k. misericordiebilder (»der Schmerzensmann»); de framställa icke någon bestämd situation, utan visa oss snarare en sammanfattning, en symbol av hela passionshistorien. Kristus är krönt av törnekrona och iklädd blott ett skynke kring höften; händerna äro lagda den ena på den andra över underkroppen; ögonen äro slutna. I våra enkla bilder ha passionsredskapen, som i regeln åtfölja dessa framställningar, utelämnats, ifall de ej såsom å bilden av Kristus i graven i Letala [1] avbildats å dörrarne till ett tillhörande altarskåp l. dyl. — Till denna grupp höra bilder i Karkku, Kemi, Lampis, Nousis, S. Bertils, S. Marie, Åbo o. s. v.

Några andra bilder visa Kristus som uppstånden; också de äro rena andaktsbilder, utan avseende på någon bestämd händelse, såsom uppstigandet ur graven, uppenbarelsen för Tomas, Magdalena l. dyl. Typen är dock alldeles densamma som i dessa historiebilder: Kristus bär utom skynket över höften en över vänstra axeln draperad mantel, törnekronan saknas, Frälsarens ögon äro öppna och uttrycket ej lidande, men dock allvarligt. En dylik bild finnes i Karis kyrka; också några statyer från slutet av 1300-talet synas höra hit, nämligen de bilder i Nousis, Reso och Tövsala kyrkor, vilka jag ovan [2] kallat Johannesbilder. Trots den obestämda karakteren torde de dock böra anses vara Kristusbilder, ty de ha genomstungen sida.

En mera bestämd betydelse ha ett par bilder i Yläne kyrka och Helsingfors, den senare från en okänd kyrka (sign. X. 1). Den förra framställer Kristus stående upprätt, med törnekrona och öppna ögon, samt iklädd blott ett skynke kring höften. Högra handen höjes för att visa på såret i sidan; den vänstra hålles uppsträckt, med flatsidan utåt, så att såret synes. Vid fötterna står en kalk. Denna bild har samband med legenden om S. Gregorii mässa, enligt vilken Kristus visade sig för att övertyga en klentrogen kvinna om att det verkligen var hans lekamen som förvandlades till hostian. Framställningen härav står för övrigt misericordiebilderna nära [3]; och även Ylänebilden bör snarare uppfattas som en fristående andaktsbild; den är för

[1] Se ovan p. 273.
[2] Se ovan p. 76.
[3] Detzel: Christl. Ikonographie I p. 456.

stor (1,30 m) för att ha hört till en grupp av nu i fråga varande slag. — Bilden i Helsingfors liknar mycket den nyss beskrivna; av armarne finnes likväl endast övre delen kvar, varför kompositionen icke är alldeles klar.

En egendomlig framställning möter oss i tre bilder, en i Lundo kyrka och två i Helsinge kyrka[1]: en man, sittande på ett klippstycke, framåtlutad, med huvudet stött mot vänstra handen, samt iklädd blott ett skynke kring höften. Bilderna påminna om utländska sittande misericordiebilder[2], men torde ej vara sådana. I stället för Kristi fem sår synas talrika bölder, som betäcka hela kroppen. Sannolikt har här framställts Job, vars lidande ju också ansågs som en förebild (typ) till Kristi gissling[3].

Slutligen finnes i Hattula två fristående figurer ur en framställning av Kristus bärande sitt kors. Bilderna äro mycket stora, 1,40 m höga. Kristus har törnekrona, och uttrycket i ansiktet är präglat av lidandet. Den andra bilden[4] utgöres av en bödelsknekt i världslig dräkt: lång rock, uppknäppt framtill och fasthållen av ett bälte kring midjan, hosor och skor. Rocken har korta ärmar, och under den bäres en underklädnad med långa ärmar. Handskar på händerna och en spetsig mössa fullborda den mycket detaljerade beklädnaden. Vid bältet bäres en väska med hammare och kniptång. Mannen höjer med sin högra arm en klubba till slag. — En betydligt mindre man, med en tjock knölpåk, och gående i motsatt riktning mot den förra, kunde möjligen ha hört till gruppen; den detaljerade dräkten och det grova uttrycket återfinnas även här. Bildens höjd är dock endast 1,10 m. Vilken anordning denna grupp haft, är omöjligt att säga; kanske har den varit en »stationsbild» i det fria.

[1] Hausen: Östra Nyland p. 265.

[2] Måle (L'art franç. p. 665) söker göra gällande, att denna bild framställer Kristus, sittande på Golgatas högsta punkt och väntande, medan bödlarne uppresa korset. Emellertid visar bilden ofta såren på händer och fötter, och framställer således Kristus efter korsfästelsen, är blott och bart en sammanfattande andaktsbild. Jfr Dürers båda träsnitt i början av Die grosse och Die kleine Passion.

[3] Detzel: Christl. Ikonographie II p. 431.

[4] Avb. hos Forsström: Keskiajan historia p. 651, och där oriktigt benämnd S. Egidius, smedernas skyddshelgon.

Sammanfattning.

De mest framstående konstverken synas under denna period liksom under den närmast föregående ha hämtats från Lübeck. Men därjämte gör sig ett starkt inflytande från Sverige gällande, och åtminstone mot slutet av århundradet äro de rent inhemska arbetena synnerligen talrika. Det gäller att undersöka, i vilken omfattning alla dessa olika skolor bidrogo till konstalstringen i vårt land.

Danzig har också nämnts i detta sammanhang, men i ett fall, där det påvisats, att det i fråga varande konstverket (altarskåpet i Nådendal) ej gärna kan hava haft sammanhang med den urkund, vilken åberopats som bevis på konstnärlig förbindelse mellan staden och vårt land. Även om vi antaga, att en del av våra träsniderier härstammar från Danzig, så synes det dock omöjligt att bringa någon säker utredning i frågan. Den danzigska konsten, dess alster, dess konstnärliga halt och dess utbredning, äro alldeles obekanta; såsom det nämndes, giva konstminnena i kyrkor och museer åtminstone icke åt främlingen någon fast uppfattning om en inhemsk konst, utan vittna snarare om att den rika borgarstaden helst tillgodosåg sitt behov av konst genom import från andra orter.

En del av korstolarne i vårt land synes vara påverkad av norska förebilder. I fråga om altarskåpen ha vi däremot att välja mellan Lübeck och Sverige, närmast Stockholm, Mälarlandskapen och Helsingland.

Lübecks konst bibehöll under senare hälften av århundradet sitt gamla anseende. Om man ock, frånsett ett par konstnärer, kan tala om en tillbakagång i kvalitativt hänseende [1], i det att mästerverken från den föregående perioden efterträddes av massproduktionens mera hantverksmässigt utförda alster, så kan man däremot förvisso icke säga, att denna konst genom det avtagande antalet av sina verk visade böjelse att dö ut. I den skarpa konkurrensen med de överallt uppstående lokala konstskolorna stodo sig lübeckarne väl, och de uppgifter om konstverkens ursprungsort,

[1] Matthaei: Holzplastik p. 212, 233.

som vi ännu kunna erhålla, visa t. ex. i Sverige lika ofta hän på Lübeck som på inhemska verkstäder. År 1455 betalade borgaren i Jönköping Björn Gunnesson 4 lybska mark för en i Lübeck köpt tavla, vilken han skänkte till stadskyrkan [1]. År 1460 anskaffades en säkerligen i Lübeck utförd altartavla för Brigittaaltaret i Vadstena [2]. 1471 utförde borgaren i Lübeck Johannes Stenrat på beställning av dåvarande ärkedjäknen i Uppsala Konrad Rogge ett altare för Bälinge kyrka i Uppland [3]. De viktigaste uppgifterna röra dock de två förnämste konstnärerna i Lübeck under senare hälften av århundradet, Hermen Rode och Bernt Notke. Den förre var det sannolikt som utförde det stora altarskåpet från 1468 i Stockholms Storkyrka samt senare åtminstone målningarna på altarskåpet i Salems kyrka [4]. Bland Hermen Rodes övriga arbeten må nämnas det s. k. Lukasaltaret från 1484 i Katharinenkirche i Lübeck [5] samt högaltaret i Nicolaikyrkan i Reval, från 1482 [6]. Bernt Notke åter, som 1483 utförde högaltaret i Helgeandskyrkan i Reval [7], vistades sannolikt från följande år en lång tid framåt i Stockholm och skapade där bl. a. Storkyrkans S. Göransgrupp, vilken blev färdig 1489, samt bilden av Karl Knutsson å Gripsholm [8]. Bland de artister, som voro honom behjälpliga vid hans arbete, nämnes Henrick Wylsynck [9]. — Från något senare tid kan nämnas altarskåpet i Linde på Gottland, vilket, att döma av en inskrift, är gjort av tyske mästare [10].

Men också svenske konstnärer äro bekanta från denna tid. Ar 1491 fulländade Lars Germundsson altarskåpet i Lena [11]. 1500 snidade Lars Nilsson korstolarne i Skuttunge, och kanske voro

[1] Antiqv. Tidskrift III p. 159.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 1035.

[3] Upplands Fornminnesförenings Tidskrift II p. 225.

[4] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 29; Lübecks Maler p. 20, 21.

[5] „ Lübecker Malerei Taf. 23.

[6] Neumann: Holzplastik p. 7 och Taf. vi—xii.

[7] „ „ p. 8 och 9 och Taf. xiii—xiv.

[8] Roosval: Hvem har skulpterat S. Göran och draken, p. 177 m. fl.

[9] „ a. a. p. 169.

[10] Brunius: Gotlands konsthistoria III p. 265. Skåpet gjordes 1521 enligt en inskrift, där ock namnen Botel Meorink och Jon Hellelbin förekomma.

[11] Antiqv. Tidskrift II p. 407. Inskriften å Lenaskåpet lyder (Uppl. Fornminnesf. Tidskrift I: V p. 28): Cum consilio domini Giorderi inceptum et per

även korstolarne i Weckholm (utförda 1468—1503) och Enköping av hans hand. 1514 gjorde Lars Snickare ett helgonskåp i Värmdö kyrka [1]. Någon av de nämnda tre avsåg Hemming Gad säkerligen, då han 1499 skrev till Åbo domkapitel rådet att anlita, »en ganss kostelig Lass Snickare» för förfärdigandet av biskop Hemmings skrin [2]. Som mästare till en mängd snidade och målade bilder i Helsingland nämnes Håkan Gullesson [3]. Måhända få vi som svensk konstnär räkna även den Johannes sculptor, vilken 1488 gjorde altarskåpet i Östra Ryd [4]. Det är rätt enkelt, och visar stor likhet med ett skåp från en obekant kyrka i Statens Historiska Museum i Stockholm (n. 71 i Montelii katalog) [5].

En bestämd uppfattning om halten av den lübeckska och den svenska konsten få vi dock icke ens med ledning av dessa uppgifter. Hermen Rode och Bernt Notke stodo högt över mängden, men vid sidan av dem verkade mindre betydande artister från Lübeck. Altarskåpet i Bälinge är ett rätt skralt arbete. Jämförelsen mellan svenska arbeten låter oss dock avgränsa smärre grupper, vilka ej äro företrädda i den lübeckska konsten å dess hemort och därför kunna giva oss en ungefärlig föreställning om den inhemska svenska konsten. Oantastligt kan resultatet av en dylik undersökning aldrig bliva; därtill stod nog den svenska konsten i alltför intimt samband med den lübeckska, som var dess läromästare [6]. Men vi få dock någon belysning av

Laurencium Germundi completum. En Jordanus, av okänd nation, gjorde 1475 altarskåpet i Sollentuna, som dock ej liknar Lenaskåpet.

[1] Upplands Fornminnesförenings Tidskrift II p. 257.

[2] Porthan: Opera sel. I p. 291.

[3] Enligt ett uttalande av den svenske fornforskaren N. M. Mandelgren (anfört i Nervanders beskrivning i Finska Fornminnesföreningens arkiv) skulle mittbilden i det romanska altarskåpet i Kumlinge påminna om arbeten av Håkan Gullesson. Jag har ej kunnat finna någon avsevärd likhet mellan den och de par bilder jag sett (i fotografi) av mäster Håkans.

[4] Antiqv. Tidskrift II p. 395.

[5] Bland senare svenske konstnärer må ytterligare nämnas Magnus Svensson, som 1523 snidade och målade ett altarskåp i Erntuna. År 1531 förfärdigade Nils Andersson pictor en predikstol. Antiqv. Tidskr. II p. 407.

[6] Det torde därför i regeln vara riktigt att bestämma mera framstående konstverk som Lübeckarbeten. Bland dylika må nämnas: altartavlan från Jursdala kyrka i Småland, med endast målade bilder (Janse: Medeltidsminnen

konstförhållandena. Ur det ringa material som stått till mitt förfogande skall jag därför upprepa några fall, som ha särskilt intresse för Finland.

Altarskåpen i Västerljunga och Storkyro visa en serie med varandra fullkomligt överensstämmande reliefer ur Kristi barndomshistoria. I fråga om dessa konstverk bör det dock anmärkas, att historiebilder ej påträffas annorstädes i svensk konst. Om Storkyrorelieferna påminner i viss mån gruppen med Marie bebådelse i Bjernå. — En rätt ansenlig grupp kan samlas kring altarskåpen i Tortuna[1] och Tövsala; hit hör Olofsbilden i Yttergran samt bland finska arbeten ett par bilder i Tövsala och två biskopsstatyer i Somero och Nousis, vilka påminna om motsvarande bild i Tortuna. Ett mera framstående konstverk, där dock dräkterna, hållningen och de långsträckta proportionerna hos figurerna m. m. erinra om de nämnda arbetena, är altarskåpet i Knivsta med bilder bl. a. av S. Erik, hållande Sveriges fana med tre kronor, och S. Henrik, trampande på Lalli. — Av svenske mästare äro troligen också altarskåpen i Medåker, Rönö, Skeppsås, Hille o. s. v.[2], med långa rader enskilda helgon och utan dominerande mittframställning, något som vid denna tid var främmande för den lübeckska konsten[3]. Till dem ansluta sig i avseende å den nämnda anordningen, delvis även genom stil m. m., i Finland altarskåpen i Hammarland, Hollola, Storkyro o. a. samt det inom landet utförda skåpet i Lundo. — I Helsingland ger oss det ypperliga kyrkomuseet i Enånger tillfälle att göra bekantskap med en omfattande lokal konstskola. Karakteristiska äro de stela gestalterna, i vilka dock kroppens proportioner äro riktiga och uttrycket behagligt, samt vidare det schematiska betonandet i dräkten av vecken närmast livet — ett motiv, som återfinnes

fig. 38), samt framförallt det praktfulla altarskåpet från Bollnäs i Helsingland, vilket dock redan tillhör 1500-talet. Jfr Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 288—290.

[1] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 279—280.

[2] Se ovan p. 252.

[3] Hit bör måhända också räknas ett altarskåp i Söderköping — ej det å sid. 285 not 3 nämnda — med en trinitasbild och fjorton andra helgonbilder, alla i en rad. Figurerna äro dock jämförelsevis väl snidade, och baldakinerna praktfulla.

överallt [1], men ingenstädes upptagits så konsekvent som här. Vecken äro överhuvud stela och tjocka, med det lodräta starkt framträdande. En del av dessa bilder har vecken nedtill på ett egendomligt sätt hopade och liksom uppblåsta i små avlångt runda veck. Detta motiv, som även förekommer åtminstone å mittbilden (S. Anna) i Lars Germundssons altarskåp från 1491 i Lena, finna vi på en madonnabild i Trönö samt Birgittabilder i Bollnäs och Njutånger, kanske också Norrala, och det synes knappt kunna råda något tvivel om, att de alla äro av samme mästare. — Och slutligen vittna framförallt de åländska altarskåpen om en lokal konstskola, troligen i Stockholm eller Uppland.

Den stil, som är gemensam för alla dessa arbeten, förkärleken för representativ anordning, stela gestalter och ett över huvud taget enkelt veckfall, påträffas även i altarskåpet i Nådendal samt större delen av de enskilda helgonbilderna. De flesta av dessa kunna väl, därest de ej höra till alstren av vår inhemska konstverksamhet, anses som svenska arbeten. Emot dem kontrastera några få konstverk, vilka med säkerhet härröra från Lübeck eller norra Tyskland. Hit hör främst altarskåpet i Vörå, vars målningar knappast stå efter för Hermen Rodes — de äro dock utförda i en mörkare och brokigare färgskala än hans arbeten. Också de snidade bilderna å altarskåpet i Ackas, med det forcerade uttrycket och den oroliga draperingen, böra väl betraktas som tyska arbeten — målningarne erinra i rent yttre avseende om Hermen Rodes målningar å Salems kyrkas altarskåp — samt likaså altarskåpet i Jämsä, relieffragmentet i Pojo, Annabilderna i Hollola och Lampis, de nämnda bilderna i Karkku och ett par andra.

Hermen Rode och Bernt Notke måste på sina resor mellan Reval och Stockholm ha passerat vår skärgård. Hava de besökt Åbo och där utfört några konstverk? Det kan ingen numera säga. Konstminnena i Åbo domkyrka hava förstörts, och av det som finnes i landskyrkorna är, med undantag av Vöråskåpet, intet av den halt, att det kunde tillskrivas någon av de två mästarne. Men åtminstone Bernt Notke hade under sin verk-

[1] Se t. ex. Hefner-Alteneck: Trachten Taf. 305, 347, 395, alla från 1440—1500.

samhet i Stockholm tydligen omkring sig en hel verkstad, och hans medhjälpare arbetade även självständigt. Henrick Wylsynck utförde sålunda på beställning en S. Barbarabild. Och det indirekta inflytande de två mästarne utövade var säkert ej ringa; de talrika Göransbilderna i våra kyrkor äro utan tvivel inspirerade av den store Örjanen i Stockholm. Men arten av denna påverkan är ännu ej klar, lika litet som de två konstnärernas personligheter fullt framträda i den samtida konsten. Så mycket är säkert, att den hänförde sig mera till det yttre, till ikonografin, anordningen o. s. v., än till den konstnärliga halten. Skall också den senare komma i betraktande, bör det sägas, att de finska konstverken liksom de svenska anslöto sig till den riktning inom Lübecks konst, vars främste representant var Hermen Rode.

Hermen Rode hör till den romantiska riktning inom 1400-talets konst, som ännu i stort sett är en efterklang av gotiken. Trots stora framsteg i realism, trots ett sannare återgivande av uttrycket och en naturtrognare utbildning av gestalterna, strävar denna riktning ej så mycket efter verklighetsskildring som efter väckandet av stämning, av känslor, som vi i regeln ej mottaga genom synsinnet. Det vilar över dess gestalter något obestämt, linjerna äro vackert svängda, färgerna fördrivna och valda så, att de bilda harmoniska sammanställningar. Intrycket blir poetiskt, musikaliskt, någonting ljuvt och översinnligt. Det är också främst genom färgerna denna konst verkar; den är företrädesvis målerisk.

Bernt Notke är representant för en mera realistisk riktning; i honom kan man säga att den lübeckska konsten gör ett framsteg utöver den kölnska, till vilken Hermen Rode i viss mån sluter sig. Notke söker i motsats till Rode att gestalta allting mera plastiskt; hans figurer äro mera utmodellerade och deras anatomi är riktigare. Valet av färger förråder ständig uppmärksamhet på naturen. Kompositionen är omsorgsfull; figurerna bilda inom sig slutna grupper och äro ej representativt uppradade som i den äldre konsten.

Till denna realism når icke den inhemska konsten i Sverige och Finland. Den upptager av sina förebilder de allra primitivaste formerna, och när den når högst, är dess största förtjänst det veka och drömmande, i viss mån översinnliga uttryck

den förmår meddela sina gestalter. Helgonen äro stilla och blida, de röra sig ej, och gärna är blicken sänkt. Den realism, som gav en sådan vårlig glans åt konsten i början av 1400-talet, riktas ej under senare hälften av århundradet genom några nya drag; man lever på det gamla, och den kolossala, fabriksmässiga tillverkningen, som framkallas av den stora efterfrågan, förråar de äldre konstformerna. Därför sakna arbetena under denna period, trots den relativa förträffligheten hos en del, egentligen konstnärligt intresse för oss.

Endast draperierna undergå väsentliga förändringar. Goldschmidt[1] säger om stilen i Lübecks konst efter 1450, att några fasta normer för veckfallet ej låta sig uppställas. Likväl kan veckbehandlingen lätt skiljas från den föregående tidens drapering. Man ser en strävan att iakttaga omväxling och mångfald: figurerna bredvid varandra äro olika klädda eller ha åtminstone skilda draperimotiv, och man kan tydligt se, att konstnären hade ett förråd av dylika, som han sökte att anbringa på ett passande sätt. Gentemot den följande tiden märkes ännu en viss måtta; kläderna fladdra ej, släpa icke långs marken, och visa ej omväxlingen av stora, glatta ytor och korta, skarpa veck.

Detta stämmer i huvudsak in också på de svenska och finska träsniderierna. Men några skiljaktigheter falla dock i ögonen. Frånsett redan det mer primitiva utarbetandet, äro draperierna hos oss i regeln lugnare, knappare och visa oftare lodräta motiv — i stockens längdriktning — än de lübeckska med deras i jämförelse härmed redan överdrivna och liksom uppblåsta (ej fladdrande, utan »wie aus Blech ausgetrieben») veckning. Ofta, isynnerhet i målerierna, ha vecken i våra bilder en plumpt avrundad form, och nedtill bryta de sig i ett enkelt veck svagt inåt eller utåt.

Också baldakinerna i våra altarskåp ha en enkel och tämligen regelbundet återkommande form, som skiljer dem från de tyska arbetena, vilka i detta hänseende visa en stor mångfald av former. I allmänhet äro baldakinerna i de senare mera tryckta, med bågarne liksom utdragna på bredden, och visa mer invecklade mönster.

---

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 18.

Vi ha således att skilja mellan några få bättre, från Lübeck importerade eller av tyske konstnärer här utförda arbeten, en rik invasion av svenska konstverk och en mot slutet av århundradet alltjämt svällande, i konstnärligt hänseende mycket underhaltig inhemsk produktion.

De svenska altarskåpen äro talrikast på Åland. Såsom det nämnts, erhöllo de åländska kyrkorna synbarligen redan på 1300-talet en god del av sin konstnärliga utsmyckning. Under den närmast följande perioden trädde de i viss mån tillbaka. Att nu ett nytt intresse för konsten visade sig, som inom kort tillförde många av dem rätt dyrbara konstskatter, berodde på en stark påverkan från det närbelägna svenska fastlandet. Som en våg utbredde sig detta inflytande, med avtagande intensitet, till avlägsnare delar av vårt land. Många av de tavastländska skåpen visa en rätt nära förvantskap med de åländska — mera i avseende å det allmänna intrycket än i fråga om detaljer. Också i Tavastland var en avmattning märkbar under föregående period; nu bli konstverken åter talrika. Synbarligen pågick en expansion av kulturen också åt detta håll; nya vinningar markeras av bilderna i Jämsä, Sysmä, Hollola m. fl. Olofsborgs fäste uppfördes på 1470-talet. — Det är för övrigt, i fråga om svenska konstverk, anmärkningsvärt, att även arkitekturen i Satakunta och Tavastlands kyrkor visa ett större beroende av svenska förebilder än i de mera självständiga sydfinska kyrkorna [1].

Också i Nyland kan en dylik, av bildkonstens alster markerad utbredning av kulturen iakttagas. Det är dock egentligen först efter 1500 som mera betydande konstverk i östra Nylands kyrkor påträffas (Pernå, Pyttis). Längre österut finnas nästan inga spår av medeltida bildkonst, och ej heller mycket av byggnadskonst.

Synnerligen rik var konstalstringen i Österbotten, där en lokal träsnidarskola tydligen arbetade. Den hade medtävlare endast i de stora verkstäderna i södra Finland, troligen Åbo, vilka i rikt mått fyllde den stigande efterfrågan på konstverk. Det var i de två landskapen ytterst i norr och söder som den rent inhemska konsten framförallt blomstrade.

Av de mera haltfulla konstverk, vilka utan tvivel prydde

[1] Rinne: Satakunnan kirkot p. 25, 38.

Åbo domkyrka, har icke mycket bevarats. Några skrala helgonbilder och S. Hemmings skrin ha hamnat i Åbo Stads Historiska Museum. Att templet förr var mycket rikare, intygas dock av flere gamla beskrivningar. I S. Göranskapellet funnos under medeltiden två tavlor [1], i S. Laurentii kapell en bild av den heliga jungfrun [2], och för övrigt hade naturligtvis ettvart av de 18 skilda altarena sin utsmyckning [3]. År 1649 flyttades, såsom redan nämnts, de gamla korstolarne, och »fram vidh Choretz begynnelse vphängdes högt vppå väggen vnder taaket, thet stoora och ganska väl arbetade Christi Crucifix» [4]. Vid domkyrkans brand på trefaldighetssöndagen 1681 förstördes också det dyrbara högaltaret med bilder bl. a. av S. Erik och S. Henrik [5]. Ännu före 1827 års brand hängde över sakristiedörren ett helgonskåp med S. Henriks bild [6].

I ikonografiskt hänseende är att märka, att antalet helgon, vilkas bilder förekomma, alltjämt växer. Särskilt bör nationalkänslans inflytande på detta område beaktas. Måhända kan man icke säga, att Olof och Erik voro oftare framställda än förut, ty t. ex. Olof var ju sedan den kristna periodens början näst Maria den mest dyrkade i hela den nordiska helgonkretsen, och Eriks dyrkan synes redan under förra hälften av 1300-talet ha fått stor betydelse. Men biskop Henriks bild förekommer oftare under den nu i fråga varande perioden, och likaså Brigittas. I den ofta anträffade sammanställningen av fyra kvinnliga helgon — Karin, Barbara, Margareta, Gertrud eller Dorotea — utelämnas nu ofta en,

[1] Svartb. p. 579: ij tabule.

[2] Svartb. p. 584.

[3] En intressant redogörelse för klockarens göromål vid de förnämsta altarena lämnar stadgen av år 1480. Se Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 168—169.

[4] Diarium Gyllenianum p. 144. Jfr ovan p. 213 och 77, not 1.

[5] (Ad memoriam — — Henrici — — varia monumenta:) Sic quoque, ante nunquam satis lamentabile ac funestum incendium 1681. 29. Maji, Dom. Trin. Tabella, antiquissimo labore ac egregia forma, nec sine maximis sumptibus sculpta et picta, inter alia ornamenta quoque S. Ericum, Scatelerum; et S. Henricum, Lallum sub pedibus conculcantes ostentans, hic Aboa sumum altare et totum templum condecoravit tam cum ornamentis reliquis in cinem reducta, eheu! evanuit! Hasselquist: Rosa orbis arctoi (opaginerad).

[6] Lindman: Åbo domkyrka p. 13.

vanligen någondera av de sistnämnda, och ersättes av S. Brigitta. Av övriga helgon må nämnas framförallt S. Anna och S. Göran, samt mot slutet av perioden S. Sebastian, vars av dramatiskt liv präglade bild synes ha tilltalat allmänheten. — Jämsides med framställningarne ur Jesu barndomshistoria göra sig passionsbilderna i hög grad gällande. Isynnerhet rena andaktsbilder, pietà-, misericordie- och treenighetsbilder, äro talrika, liksom ock krucifixen.

Konstens gynnare [1], beställarene, äro onämnda liksom konstnärerne. Å korstolarne ha dock tidens stormän efterlämnat sina vapen, liksom å kyrkornas tak- och valvmålningar. Klosterbröderna i Nådendal tänkte också på prydandet av sin kyrka. Om systrarnas flit vittna bevarade rester av enkla vävnader. Överhuvud fingo rätt många kyrkor nu en praktfull utstyrsel; man synes på sätt och vis ha koncentrerat sitt intresse på några få kyrkor. Även detta talar för, att stormännen, ej de små i samhället, gynnade konsten. Bland dessa kyrkor må framförallt nämnas Nykyrko, Tövsala, Hollola, Sagu, Storkyro, Nådendal. I dem alla förenade sig måleri, snideri och lägre konstindustri av olika slag att pryda de ståtliga templen.

De allmänna kulturella och politiska förutsättningarna för konsten under denna period berördes redan i inledningen. Det uppsving, som konsten nu erhöll, avmattades visserligen ej under den närmast följande tiden, men det intryck av en nyvaknad, åtminstone i fråga om omfattningen mäktigt framåtgående konströrelse vi trots ofullkomligheten i konstverken mottaga, tillhör Konrad Bitz' tid.

[1] Under följande period, år 1508, namngives Olof Andersson, troligen borgare i Åbo. Se nedan p. 306.

V. Den sengotiska konsten. 1500—1525.

De olika konstskolorna.

Den lübeckska konsten visade mot slutet av 1400-talet ansatser till en förnyad utveckling i realistisk riktning. Tidigare hade realismen gjort sig gällande framförallt i några enskilda moment; kroppens proportioner blevo riktigare och gestalternas hållning mera otvungen än i 1300-talets konst; ansiktena blevo mera individuella och uttrycket ej så konventionellt. Förkärleken för folkrika scener med livlig handling tillväxte. I de målade bilderna gjorde sig rummet gällande, och guldgrunden ersattes av landskap och blå himmel. Men i andra avseenden stannade man på gotikens ståndpunkt; kompositionen av de enskilda framställningarna var alltjämt ofri och hävdbunden, och isynnerhet i draperierna var traditionen ännu mäktig, om den ock hänförde sig till en senare stil än den höggotiska. I uppfattningen härskade även hos de främste konstnärerne, såsom Hermen Rode, den romantiska riktning, vilken anslöt sig till gotiken och mera strävade efter veka linjer, harmoniska färger och livlig skildring än efter verklighetsintryck.

Vid sidan av denna idealistiska och måleriska riktning framträdde nu en mera realistisk och plastisk. Dess främste representant var, såsom det nämndes, Bernt Notke. Hos denna nya riktning berodde naturalismen ej så mycket på lusten att allt rikare och mera detaljerat skildra personer och händelser, som på en vaknad känsla för naturen i stort. Dess alster vittna om en ständig iakttagelse av verkligheten och ha fått en mera statuarisk prägel; kompositionen är också självständigare.

Det har ännu icke blivit till fullo klargjort, i vilken mån isynnerhet Bernt Notke mottagit inflytelser utifrån. Sannolikt

var han rätt självständig. Men den lübeckska konsten efter honom — han dog 1516 eller 1517, men hans verksamhet faller nästan helt och hållet inom 1400-talet — rönte en stark påverkan av sydtysk och nederländsk konst, och ett liknande inflytande kan konstateras även annorstädes i norden under början av 1500-talet.

Vidpass ett halft århundrade tidigare hade realismen fått större betydelse i södra Tyskland, där ett livligt konstintresse vaknat isynnerhet i de rika handelsstäderna Augsburg och Nürnberg samt i Ulm. Många av de sydtyska konstnärerna hämtade på resor i Nederländerna och västra Tyskland intryck och lärdomar. Det var dock ej Claus Sluter eller bröderna van Eyck, realismens första betydande representanter utom Italien, vilka påverkade den nu uppblomstrande sydtyska konsten, utan Rogier van der Weyden († 1464)[1]. I hans konst träder oss en annan anda till mötes än i Eyckarnes lugna och mera objektivt uppfattade arbeten. Han är mera dramatiskt livfull i sin komposition, lidelsefull i själsuttrycket, och i valet av ämnen håller han sig med förkärlek till passionshistorien. I utarbetandet har han en mera plastisk, mera liksom tecknad och säker karakter än de övriga samtida nederländarene. De hårda linjerna i hans målningar verka oroligt, och hans färg är bjärt. Han saknar Eyckarnes sinne för klärobskyr och luft.

I samma riktning utvecklade sig den sydtyska konsten, icke blott måleriet, utan framförallt skulpturen, vilken under hela 1400-talet hade den ledande rollen. Gestalterna blevo mera livfulla och manligt kraftiga, utarbetandet hårdare och kantigare än i norden. De skönt svängda, mjuka gotiska linjerna efterträddes av raka, skarpt brutna linjer med vecken liksom bildande vassa ryggar. Även i måleriet blevo konturerna skarpare. Man har velat förklara detta som en följd av att träsnideriet nu fick ökad

[1] Icke blott talrika nederländare, utan även tyskar från olika trakter nämnas som direkta eller indirekta lärjungar av Rogier van der Weyden; så t. ex. mainzaren Hans Memling († 1495), av vars förnämsta arbeten tvenne finnas i Lübeck och Danzig; Martin Schongauer († 1491) från Colmar; nürnbergaren Hans Pleydenwurff († 1472) som i sin tur påverkade sin produktive landsman Michael Wohlgemuth († 1519). — Uppgiften, att Rogier van der Weyden skulle målat dörrarne å ett av de praktfulla, av biskop Konrad Rogge anskaffade altarskåpen i Strängnäs domkyrka, torde vara oriktig. Madsen: Studier fra Sverig p. 17.

betydelse, och att tekniken måste rätta sig efter materialet, som fordrade dylika brutna, snett gående linjer, för att ej spjälkas sönder[1]. I själva verket framträder ju maneret starkare hos träsnidaren Veit Stoss än hos stenhuggaren Adam Krafft. Men förklaringen låter dock konstlad, efter det vi genom två århundraden följt en rik utveckling av träsnideriet, utan att denna egenhet tidigare framträtt. Snarare låg orsaken i begäret efter en mera virtuosmässig behandling, i moderna — det är framförallt i de tunga klädernas nere vid marken hopade veck, som det nya maneret kommer till synes — och över huvud i en reaktion mot den äldre stilen, det mjukt böljande i gotikens linjer. Måhända bidrogo till förändringen också träsnitten och kopparsticken, vilka ju formade sina gestalter med dylika oroliga linjer, skarpt och utan förtoning begränsande de mellanliggande ytorna. Just i södra Tyskland voro de grafiska konsterna av stor betydelse, och det var isynnerhet genom dem den sydtyska konsten utövade ett så kraftigt inflytande i norden.

Realismen i den sydtyska konsten bestod framförallt i ett skarpt utpräglande av det individuella och karakteristiska i former och uttryck. I veckbehandlingen hänförde den sig mera till detaljerna än till helhetsuppfattningen. I avseende å den senare har den ännu beröringspunkter med gotiken. Så vitt skilda de två stilarne äro, den ena naturalistisk, den andra stiliserande, stämma de dock överens i den betydelse de giva åt draperierna: dessa äro i viss mån huvudsak i framställningen, och under dem döljas och vanställas kroppens former. Även hållningen är tillkrånglad i den sydtyska konsten liksom i gotiken. Veit Stoss, den hänsynslösaste realisten bland de sydtyske konstnärerne, var på samma gång genom sin förkärlek för det livliga, våldsamma linjespelet i draperierna den, som bragte den gotiska formalismen till sin spets. Så få vi mot slutet av medeltiden i viss mån se den gotiska principen åter vakna till liv, efter det den åtminstone i norden under hela 1400-talet allt mer trätt tillbaka för den mera målerisk-realistiska uppfattningen.

Denna sydtyska stil, med den livliga, svängda, ofta nästan dansande hållningen hos gestalterna, och den egendomliga dra-

[1] Se t. ex. Knackfuss: Kunstgeschichte II p. 430.

peringen, de starkt hopade och utbuktade vecken, de breda omslagen och de många små hörnen och öglorna, påträffas i en mängd arbeten i Lübeck, vilka därigenom visa sig vara av sydtyskt ursprung [1]. Men också de rent inhemska arbetena, såväl i Lübeck som annorstädes i norden, rönte en stark påverkan från södra Tyskland. Förändringen inträffade jämförelsevis sent. Ännu i Hermen Rodes stora, år 1468 färdiggjorda altarskåp i Stockholm samt det s. k. Lukasaltaret från 1484 i Lübeck kan den ej spåras; draperierna äro icke omslagna, dräkterna släpa ej längs marken, växlingen av skarpa linjer och vida ytor har ännu icke inträtt [2]. Först i början av 1500-talet kom Lübeck, liksom hela norra Tyskland, i tätare beröring med de sydtyska städerna. År 1501 övertog huset Fugger i Augsburg i stället för huset Medici i Florens förmedlingen av Lübecks affärer i södern. 1511—17 var Michael Schwarz från Augsburg verksam som konstnär i Danzig [3], och 1514—21 förfärdigade nordtysken Hans Brüggemann det stora altarskåpet i Slesvigs domkyrka [4], delvis begagnande sig av Dürers träsnitt som förebilder, och krönande altartavlan med en praktfull gotisk dekoration, som livligt påminner om sydtyska arbeten.

Men jämte det sydtyska inflytandet växte vid denna tid även det nederländska. Handelsförbindelserna blevo också på detta håll livligare. Omkring 1500 flyttades Hansans stapelplats från Brügge till Antwerpen, närmare den flandriska konstens förnämsta härdar [5]. Samtidigt begynte nederländska konstverk översvämma de nordiska länderna. Tidigare hade importen omfattat endast metallarbeten (t. ex. Nousiskenotafiet [6]) och vävnader; nu blev den mångsidigare. Efter 1480 förmedlade Lübeck den ne-

---

[1] Goldschmidt: Lübecker Malerei p. 23.

[2] „ „ „ p. 18.

[3] Se ovan p. 261.

[4] Matthaei: Holzplastik p. 136—160 och Taf. xxvi—xxxiv; Schnitzaltäre p. 71—94.

[5] Goldschmidt: a. a. p. 21.

[6] Möjligen har Nousiskenotafiet importerats över Lübeck, i vars omnäjd (Mecklenburg o. s. v.) dylika metallarbeten ej äro sällsynta. Nousiskenotafiets bronsplattor anskaffades av biskop Magnus Olai Tavast (1412—50).

derländska konsthandeln åtminstone till Danzig och Reval[1]. 1504 uppställdes i domkyrkan i Lübeck det 1491 av familjen Greverade stiftade altarskåpet av Memling, och senare uppställdes i Mariakyrkan altarskåp av Jan Mostaert, från 1518, och av Bernaerd van Orley, från 1522[2].

Denna nederländska konst var redan i avseende å draperibehandlingen olik den sydtyska[3]. I de arbeten, som kommit från Nederländerna till Lübeck, sitter klädedräkten mera tätt åt kring kroppen, draperierna göra ej så många utbuktningar, och vecken äro ej avbrutna av talrika små oregelbundenheter. En viktigare och mera påtaglig skillnad från de sydtyska konstverken är dock, att de nederländska träsnidarene, i anslutning till det äldre måleriets utveckling, företrädesvis giva sina bilder en målerisk karakter och ett rikhaltigt berättande innehåll, medan sydtyskarne mera hålla sig till enskilda gestalter och giva sina alster en statuarisk prägel. Emellan den sydtyska och den nederländska konsten är det på sätt och vis samma skillnad som mellan gotiken och 1400-talets realism; den sydtyska konsten är mera representativ och plastisk, den nederländska mera berättande och målerisk.

I fråga om de mera framstående konstverk, vilka under början av 1500-talet anträffas i vårt land, måste vi räkna med sydtysk och nederländsk import eller inflytande. Sannolikt var Lübeck en förmedlare åtminstone från södra Tyskland. De arbeten, i vilka en påverkan därifrån kan iakttagas, äro troligen utförda i Lübeck. Stadens betydelse för vår konstmarknad var visserligen ej mera så stor som förr[4], men det kan ifrågasättas, huruvida detta sydtyska inflytande över huvud kan ha kommit någon annan väg. Ingenting vittnar om en direkt export till länderna norr om Östersjön.

I fråga om det nederländska inflytandet är förhållandet nog ett annat. Från nederländska verkstäder har ett mycket stort antal konstverk införts till de nordiska länderna. Möjligen förmedlade

[1] Goldschmidt: a. a. p. 13.
[2] „ Lübecks Maler p. 30.
[3] Om den nederländska skulpturen i jämförelse med den sydtyska se t. ex. Bode: Deutsche Plastik p. 113, 215; Matthaei: Schnitzaltäre p. 92 o. f.
[4] Roosval: Altarskåp p. 7.

Lübeck tidigare handeln; redan under senare hälften av 1400-talet förekomma nederländska arbeten i Sverige. Osäkert är däremot, om vi icke senare få räkna med en direkt import. Förhållandena äro något dunkla. Mot slutet av medeltiden synes man i Sverige ha varit synnerligen benägen för handel med Nederländerna. 1525 och 1527 avslöt Gustaf I traktater med några städer, i syfte att slippa beroendet av Lübeck [1], men tidigare hade han icke kunnat följa denna politik, enär stöd måste sökas hos Lübeck mot Kristian II, som åter stod Nederländerna nära. Trots detta synes dock, åtminstone tidigare, inom konsten ett motsatt förhållande ha ägt rum: i Danmark inflytande från Tyskland (och Holland); i Sverige från Nederländerna (Flandern) [2]. Antalet flandriska skåp är också i Sverige jämförelsevis större än i Lübeck och Danmark.

Vid undersökningen av de enskilda konstverken få vi ytterligare ingå på hithörande frågor.

Helgonskåpet i Houtskär.

Den nya, från södra Tyskland påverkade riktningen har hos oss en typisk representant i helgonskåpet i Houtskär.

Den snidade huvudbilden i det fyrkantiga, lådformiga skåpet framställer ett krönt kvinnligt helgon, vars attribut nu gått förlorade. Helgonet är iklätt en gyllne kjortel med rödbrunt mönster av granatblommor, och över axlarne en gyllne, blåfodrad mantel, som sammanhålles över bröstet med ett snott band. Bakgrunden i skåpet är upptill förgylld med insänkt granatblommigt mönster, lägre ner röd med mörkare rött mönster, och nederst en målad bård av grönt snörmakeri; närmast golvet är en bred brunmålad rand. Över bilden uppbäres av två vridna stavar längs altarskåpets kanter en baldakinbåge, bildad av rankverk. Skåpets höjd är 1,50 m, bredden 0,80 m, och bildens höjd 1,10 m. Allt är av ek.

De målade bilderna på altarskåpets flygeldörrar framställa på inre sidorna, från vänster och uppifrån börjat: S. Ursula med

[1] Hildebrand: S. Göran p. 71.

[2] Madsen: Studier fra Sverig. p. 18

krona och pil, i gyllne klädning och grön mantel, under vilken åtta jungfrur funnit skydd; ett skepp, från vilket lasten lossas i små båtar; ärkeängeln Mikael, i vit dräkt, samt vägande människans goda och onda gärningar; S. Henrik, i vit alba, brun dalmatika, röd och guldstickad, blåfodrad mantel och biskopsmössa, samt trampande under fötterna Lalli med mordyxan. Lalli är skäggig och iklädd en brun rock med ljusare uppslag kring halsen, samt bär kring huvudet en mörk huva, omlindad med en turbanlik vit duk med agraff framtill. Marken i de tre bilderna med helgon är grå, och bakgrunden utgöres av en brunmålad låg mur samt däröver en gyllne fond. I bilden med skeppet välver sig dock en blå himmel över de blå vågorna; överst till vänster å denna tavla har funnits inskriften oloff anderſon in korpe ſoken [1]. Denna bild är tyvärr nästan helt och hållet utplånad.



Helgonskåp i Houtskär.

På yttre sidorna av dörrarna framställas: madonnan med Jesusbarnet; Maria bär röd klädning och blå mantel samt har en strålmandorla kring sin gestalt; S. Gertrud, med krona och kyrka, samt klädd i grön klädning och röd mantel; S. Lars, med halster, i vit alba och grön dalmatika; S. Göran, i järnrustning, med sköld prydd av ett rött kors, samt höjande högra armen med ett svärd mot en drake, som han trampar under fötterna. Marken i dessa bilder är brun, och bakom figurerna stå gråmålade låga murar; fonden däröver är blå. På den röda

[1] Nervander: Kyrklig konst II p. 23. Tavlan förstördes vid ett på 1880-talet gjort försök att överföra den på väv.

listen mellan madonnan och Gertrud står årtalet ꝛv ͨ viii (1508).

Hållningen hos den snidade bilden är svängd och orolig, nästan dansande, med överkroppen böjd åt sidan och högra knäet framträdande. Gestalten är yppig, händerna långa och fina, ansiktet vänligt leende, men kanske något ansträngt känslofullt, kinderna fylliga och pannan hög. Kroppens proportioner äro icke riktiga; huvudet och överkroppen äro för små. Håret böljar ned i rika, konstfullt utskurna lockar. Vecken äro oroliga och uppvisa skarpa kanter, som i långa, svängda linjer begränsa de stora ytorna. — De målade bilderna på dörrarne visa hos draperierna samma stil: de ofta i långa, mäktigt svängda veck fallande kläderna hopa sig, isynnerhet nere vid marken, i pompösa massor och äro ställvis omslagna. De små och, främst i näspartiet, långsträckta ansiktena äro torrt och uttryckslöst behandlade. Målningen är ytterst hastigt utförd, och de med några få, breda penseldrag i skarpt brutna konturer målade dräkterna verka skissartat enkelt och kraftigt, på samma gång de visa en rutin, som aldrig tvekar vid arbetet. Verkan av växlingen mellan ljus och skuggor höjes i rikligt mått genom glansdagrar och även genom schraffering medels svarta linjer.


Målningar å helgonskåpet i Houtskär.

Ett sådant arbete kan näppeligen vara utfört inom landet, utan måste härstamma från en ort, där en livlig och uppövad konstverksamhet rådde. De nämnda inskrifterna giva oss upplysningar om när och var altarskåpet utförts; den halvtyska avfattningen av inskriften på bilden med skeppet antyder att konstnären var tysk — vi få väl åter tänka närmast på Lübeck. Det

är således icke konstnären, som namnet Olof Andersson i Korpo socken avser, utan donatorn — ovanligt nog, då namnet förekommer utan något tillägg eller utan synbar anslutning till bilden, och sålunda rätteligen vore att betrakta som en signatur [1]. En man med namnet Olof Andersson är verkligen känd från denna tid; han var en rätt betydande borgare i Åbo, dit han kanske flyttat från Korpo, grannsocken till Houtskär. Han nämnes år 1504 bland dem, som hade slottsloven i Åbo, och åtnjöt under de närmast följande åren stort förtroende hos Sten Stures slottsfogde Josef Pedersson, vilken än ville sända pengar med honom till riksföreståndaren, än anlitade honom som vittne, då en bonde i Korpo tingade om ett skepp åt fogden för Sten Stures räkning, än föreslog honom till världslig medlem i en beskickning till Ryssland [2]. Han var således troligen en sjöfarande, som ofta rörde sig i Åbo skärgård. En sådan kan väl hava önskat få en bild med sitt namn och sitt fartyg målad på den altartavla, som han skänkte till kyrkan i sin hemsocken och som sedan hamnade i Houtskär.

I och för sig behövde uppgiften, att Olof Andersson var från Korpo socken och sålunda icke hemmahörande i Åbo med dess hantverkarskrån, ingalunda utesluta tanken på, att en inhemsk konstnär här hade nämnt sig. Vi ha andra exempel på, att konstnärer eller låt oss säga hantverkare levat ute på landsbygden, troligen utom stadens skrån. Sålunda talas år 1466 om Petrus murator de Kymitto [3], som hämtades till Åbo för att göra tak till domkyrkan. Ovan omnämndes redan Olof Nikkarinpoika från Vånå (1488). — Det är målningarnas konstnärliga karakter, som föranleder oss att betrakta Houtskärsskåpet som utländskt arbete.

Egendomligt nog finna vi just i Korpo kyrka en snidad bild [4], som troligen är utförd av samme mästare, vilken sålunda

---

[1] Ett liknande fall må nämnas från Lye kyrka på Gottland. Altarskåpet bär här inskriften: Jon. Mangarde. anno Dni M. CCCC. XCVI. (1496) tunc est completum hoc opus (Brunius: Gotlands konsthistoria III p. 75). Avfattningen låter oss förmoda, att konstnären här nämnt sig, men det är tydligen fråga om ägaren till den i socknen belägna Mannagården som donator. I fråga om stiftarenamn, se Goldschmidt om Hermen Rodes namn å Lukasaltaret från 1484. Kunsthist. Kongress zu Lübeck 1900 p. 18.

[2] Grönblad: Källor p. 180, 236, 317, 411.

[3] Svartboken p. 459.

[4] Avb. i Suomen Museo 1896 p. 64.

mer än en gång varit verksam för vårt land. Det är en bild av S. Karin med hjul och bok samt trampande på en liten man. Likheten med Houtskärsbilden är slående: samma fylliga gestalt, samma ansikte med den höga pannan, de runda kinderna och den väl markerade näsan, det åt alla sidor böljande håret. Till och med draperimotiven äro desamma, såsom den ungefär vid knäet kraftigt omslagna manteln, eller den i jämförelse med de målade bilderna måttfulla brytningen av vecken mot marken. — Bilden är av björk och 0,90 m hög.

Fristående bilder.

Några andra helgonbilder i vårt land tillhöra samma riktning som de två åländska, karakteriserad mest genom det oroliga, svängda veckfallet och det forcerade uttrycket. De visa, att dessa arbeten hade en rätt stor spridning inom landet. I konstnärligt hänseende överträffa endast ett par av dem Houtskärsbilden. De flesta av dem äro sannolikt utförda i Lübeck; de visa så att säga en genom sydtysk påverkan modifierad äldre lybsk stil (Hermen Rode o. a.).

I Kalvola finnes en bild av ett krönt kvinnligt helgon utan bestämmande attribut. Hållningen är svängd; livet sitter mycket högt uppe, så att bröstet är helt kort; och draperierna falla i långa mäktiga linjer från axlar och armar ned till marken. Liksom i Houtskärsbilden äro kroppens proportioner oriktiga; strävandet att bilda långa, svängda linjer kring höfter och ben har vållat att just dessa kroppsdelar gjorts för långa, för att giva konstnären tillfälle att utarbeta de så omtyckta draperimotiven. Bilden är för övrigt synnerligen grovt skuren, av ek och 1,10 m hög.

I Historiska Museet i Helsingfors förvaras en bild från okänd kyrka, framställande ett obekant kvinnligt helgon. Stilen är densamma som i föregående bild; draperierna äro ganska måttfullt behandlade. Bilden är av björk och 1,18 m hög.

En grupp i Lappi kyrka, Marias och Elisabets möte, visar de karakteristiska draperimotiven, långa veck, som nedtill brytas och hopa sig. Fodret av klädningen vänder sig här och där utåt. Motsättningen mellan ytor och skarpa veck saknas ej; det hela är dock något mjukt och flackt behandlat. Elisabet bär en

väldig turban; på Marias sköte har målats hennes livsfrukt, omgiven av en strålgloria [1].

I Hauho framstå två bilder, av Johannes evangelisten med kalk och S. Stefan med bok och tre stenar, genom de kraftfullt skurna huvudena, med lockig, yvig peruk och liksom av välmåga uppsvällt ansikte. Draperierna visa hos den ena de bekanta långa linjerna och de omsvängda bårderna, hos den andra de djupa, starkt markerade vecken, påminnande om linnetyg, som börjar sjunka i vatten. S. Stefans dräkt är kantad med fransar, ett för tiden karakteristiskt mod. De två bilderna äro av björk och 0,85 m höga; de ha i nyare tid blivit starkt förgyllda.

Liknande detaljer i klädedräkten och en likadan behandling av vecken visar en bild av S. Lars i diakondräkt, i Vemo kyrka. Draperierna äro dock måttfulla; huvudet är vackert och uttrycksfullt. Bilden är av ek och 0,87 m hög.

Mera genom dräkten än genom den oroliga stilen i veckgivningen visa sig två bilder i Pyttis kyrka tillhöra 1500-talet: S. Henrik i biskopsskrud, med Lalli vid sina fötter, samt ärkeängeln Mikael, trampande på en drake och hållande gärningarnes vågskål (nu bortfallen). Det är ett gott arbete som möter oss i dessa i senare tid med oljefärg övermålade bilder; ansiktena äro väl skurna och ha ett behagligt uttryck, hos Mikael leende, hos Henrik något sorgset. Draperierna äro måttfulla och naturliga och isynnerhet hos Mikael särdeles mjuka och lediga. S. Henriks mantel har en bård av fransar; S. Mikael bär över bröstet den långa i kors gående stolan. Vardera bilden bär på bröstet ett spänne. — I Pyttis finnes också en grupp, föreställande Marie kröning; den kan dateras till början av 1500-talet, mera genom typen för framställningen än genom detaljerna. Madonnan avbildas här knäböjande i mitten; på ömse sidor sitta Gud Fader och Kristus, hållande en krona över henne [2].

[1] Dylika framställningar från mitten av 1300-talet i Schwaben omnämnas av Josephi (Holzskulptur, jfr Taf. vi). I Ostpreussen finnas S. Annagrupper, som i anordningen likna gruppen i Lappi, i Medenau, Frauenburg och Schalmey Bötticher: Ostpreussens Kunstdenkmäler I p. 107, IV pl. v och p. 229).

[2] Bilderna från Pyttis äro avbildade hos Schulman: Borgå museum p. 120 (och 122, den sistnämnda oriktigt angiven som härstammande från Sibbo. Jfr Hausen: Östra Nyland p. 215 och pl. vi.

En bild av en sittande apostel [1], bladande i en bok, i Sysmä kyrka, har särdeles rika draperier, genom de långa, oroligt verkande linjerna anslutande sig till övriga här behandlade bilder. Kanterna äro dock ej skarpa och ytorna ej ovanligt stora, och draperingen visar snarare likhet med Vöråskåpet och andra nordtyska arbeten före 1500 än med sydtyska konstverk. Dräktens bårder äro rikt smyckade med pålagda stenar, som framträda i upphöjt arbete, utfört på kalkgrunderingen. Huvudet med det väl skurna håret och skägget, och framförallt den makalösa gesten hos handen som vänder bokens blad, gör denna bild till ett av de bästa konstverken från medeltiden i vårt land [2]. Det vilar stämning och lugn över den. Tronstolen, på vilken aposteln sitter, flankeras av två mäktiga stolkarmar, överst uppbärande var sin på luta spelande ängel. En baldakin med kilbågar och stavverk upptill. — Helgonskåpets höjd är 1,05 m.



Helgonskåp i Sysmä.

Slutligen har E. Nervander [3] fäst uppmärksamheten vid en grupp bilder av framstående konstvärde, vilka höra till denna riktning. De äro:

[1] Ticcander: Sysmä socken p. 30, säger bilden vara „Kyrkans Patron, som heter Olof, och var honom til heder och minne St. Olai dag, årligen förut firad med en högtid af Allmogen.“

[2] I komposition och behandling påminner bilden om en Andreasbild i Veilø kyrka i Danmark från andra årtiondet av 1500-talet. Beckett: Altartavler T. xxxv och text p. 91.

[3] Nervander: Kyrklig konst II p. 16: Figurerna utmärka sig genom en ädel och kraftig hållning, vari en viss karakteristisk käckhet uppenbarar sig, jämte det att ansiktsuttrycket äger ett skickligt återgivet personligt tycke.

två Henriksbilder i Sääksmäki[1] och Ackas, en bild av ett helgon i ridderlig rustning i Vesilaks, samt en bild av S. Olof i Hattula[2]. De två bilderna i Ackas och Vesilaks äro lika stora och även i andra avseenden så lika, att de tyckas ha stått i samma altarskåp. De markerade ansiktena, med ett individuellt, nästan nervöst drag, de pompösa vecken, vilka dock genom den mjuka fakturen göra ett lugnt intryck, och den omsorgsfullt utförda, väl bevarade polykromin i de båda bilderna äro likadana. Riddarens rustning är den vid denna tid brukliga; bröstharnesket består av två leder, den undre med uppåt riktad spets, och huvudet betäckes av saladhjälm med barthaube till skydd för hakan. Manteln är sammanhållen över bröstet med ett knutet band, och en flik av den hålles ledigt kastad över ena armen. — I Ackasbilden är framställningen av Lalli med hans blodiga huvud särdeles drastisk. De båda bilderna äro av massiv björk och 0,85 m höga.



S. Erik(?) och S. Henrik. Vesilaks och Ackas.

Också Sääksmäkibilden, S. Henrik sittande och trampande Lalli under fötterna, kunde tillhöra denna grupp; isynnerhet ansiktet med dess markerade drag och den skarpa betoningen av musklerna kring munnen, som gör uttrycket så sorgset, erinrar om Ackasbilden. Draperierna äro dock olika, tätare och djupare, och visa förkärlek för lodräta motiv. De stora ytorna, som förekomma t. ex. å Ackasbilden, saknas här. Överst har detta

[1] Forsström: Keskiajan historia p. 45
[2] „ a. a. p. 388.

helgonskåp en baldakin med kilbåge och spjälverk. Skåpets höjd är 1,50 m, bildens 1,15 m.

Däremot förefaller mig Hattulabilden avgjort olika de övriga. Den är visserligen från samma tid och tillhör samma konstriktning: rustningen och mantelbandet äro likadana som å Janakkalabilden, och manteln är draperad i långa, karakteristiska veck. Men det smala ansiktet har simplare drag, och den tunna näsan böjer sig i spetsen ned nästan som en snabel; hela den magra, något svängda gestalten gör ett oroligt intryck, som avsticker mot den lugna värdigheten hos de andra. Bildens höjd är 0,90 m.

De fyra bilderna förekomma alla i varandra närbelägna kyrkor i Tavastland, där riktningen över huvud är bättre företrädd än i Österbotten och sydöstra Finland. Intresset för konsten synes vid denna tid åter vara livligt i Tavastland. Sannolikt ha de av bilderna, som ha samme mästare, på en gång beställts från utlandet. Det förträffliga utförandet vittnar om, att de äro gjorda där. Att en utländsk konstnär skulle besökt de avlägsna landskyrkorna i Finland, liksom Rode och Notke besökte Stockholm, är osannolikt.

Altarskåpet i Masku.

Altarskåpet i Masku har bevarats ovanligt väl. Den mattglänsande förgyllningen å dräkterna bryter ännu verkningsfullt av mot den djupt röda, med stjärnor beströdda fonden.

Bilderna i skåpet äro tre, den mittersta en grupp av S. Anna och Maria med Jesusbarnet. Maria och Anna stå bredvid varandra, den förra med krona på huvudet och långt utslaget hår, den senare med vitt dok. Till vänster står S. Gertrud med en kyrka samt med krona på huvudet, till höger S. Clara med bok och ciborium. Draperierna äro vackra och brett behandlade, mjukt och behagligt slutande sig till gestalterna, men likväl rätt pompösa. Hållningen är något svängd, höfterna framträdande. Utförandet av de ädla, karaktersfulla ansiktena är särdeles omsorgsfullt. Isynnerhet äro halsarne väl utmodellerade, och skillnaden mellan S. Anna, den gamla feta gumman, och de ung-



Altarskåp i Masku.

domliga gestalterna på ömse sidor är ypperligt återgiven. Dräkterna, som äro förgyllda, med ställvis synligt blått eller rött foder, äro 1500-talets: högt sittande liv, urringat och uppskuret kring halsen. Baldakinerna ha kilbågar och spjälverk. Att döma härav tillhör altarskåpet ännu de första åren av seklet, innan rankverket kom till användning i baldakinen.

Altarskåpets dimensioner äro 1,10 m höjd och 1,15 m bredd.

Altarskåpet i Somero.

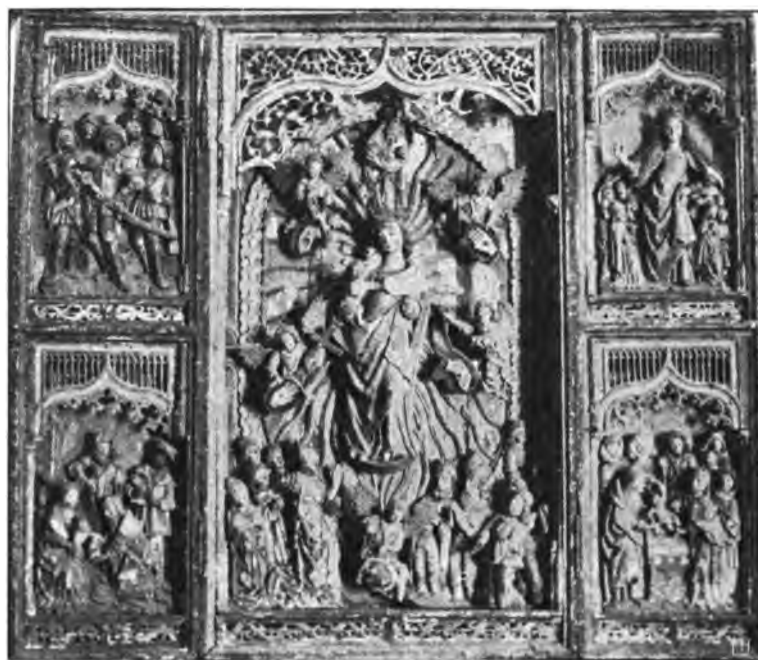
Altarskåpet i Somero visar i mitten madonnan med Jesusbarnet. Madonnan står på en halvmåne och och är omgiven av svängda solstrålar[1] samt ytterst av en mandorla av stiliserade

[1] Det är således samma apokalyptiska framställning (Joh. Upp. XII. I) som i Nystad.

moln av senmedeltida form. Överst synes en liten bröstbild av Gud Fader med påvekrona och världsklot; runt omkring Mariabilden sväva fem änglar, hållande sköldar med Kristi fem sår, två händer, två fötter, alla genomborrade, och ett hjärta. Nedan ha avbildats andliga och världsliga stormän, tillbedjande madonnan, till vänster bl. a. en påve med tredubbel krona, en kardinal med röd hatt, en biskop med mitra; till höger bl. a. en kejsare och en konung.

På flygeldörrarnes insidor finnas snidade grupper: överst till vänster S. Mauritius som morian i ridderlig dräkt och beledsagad av sin tebanska legion; överst till höger S. Ursula, beskyddande under sin mantel andliga stormän till vänster och en mängd kvinnor till höger. Nedtill ha avbildats konungarnes hyllning samt Jesu omskärelse.

Bilderna äro starkt förgyllda, färger äro i ringa grad använda, ansiktena ha grella röda färgklickar. Bakgrunden är



Altarskåp i Somero.

även förgylld, med ett insänkt kraftigt bladmönster. På de snett ställda sidorna av lådan synes snidad och målad fönsterarkitektur. Långa, smala kolonner längs sidorna uppbära kilbågar; den mittersta, över huvudgruppen, är fylld med rankverk, de övriga med spjäl- och massverk. Under alla bilderna löper ett ornament, bestående av en stav med en omkring densamma ringlande bred bladslinga. Yttre sidorna av dörrarne äro nu utan bilder. Altarskåpets dimensioner äro 1,65 m höjd och 1,90 m bredd med uppslagna dörrar.

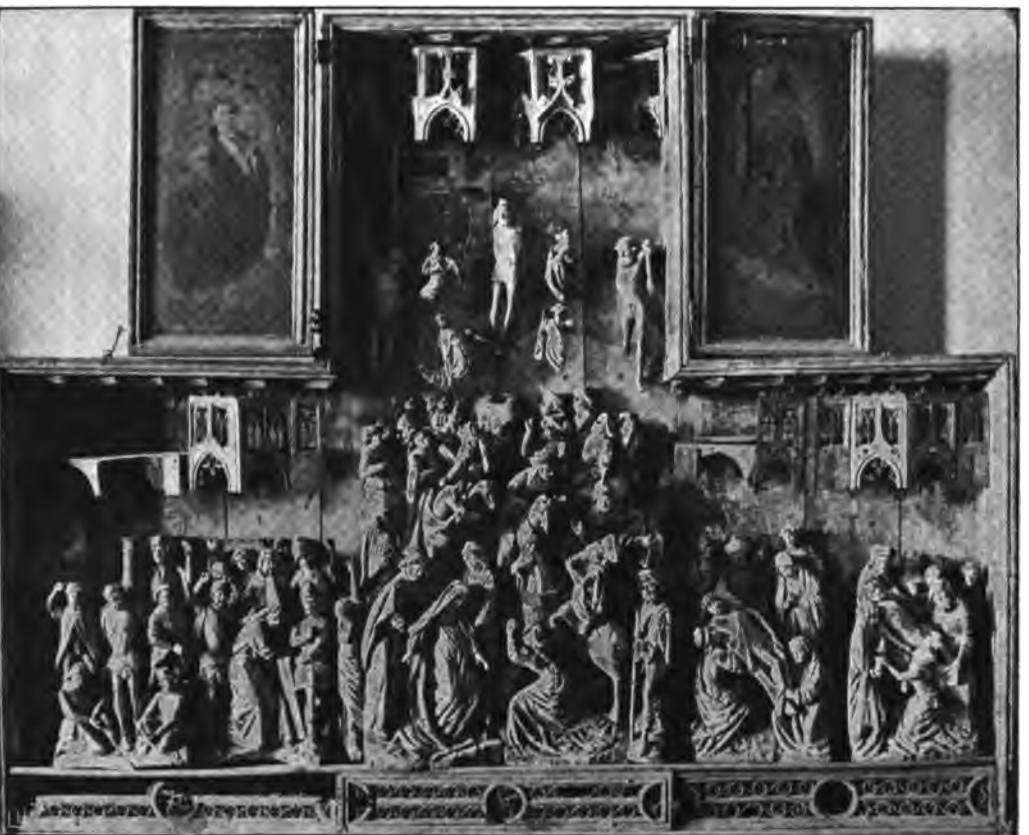
Samma stilblandning som de ornamentala delarna visar draperingen. Motiven äro redan oroliga och svängda, men vecken visa ännu icke de skarpa kanterna och brytningarne, som utmärka den senaste tiden. Altarskåpet, vilket otvivelaktigt är tyskt arbete, torde väl få dateras ej synnerligen långt in på 1500-talet. Det är ett arbete, som talar om en viss uppövad händighet hos konstnären; det vilar något fabriksmässigt över de hastigt skurna grupperna, men trots den lediga kompositionen och formgivningen är det ett dussinarbete av sämre slag vi ha för oss: i enskildheter synnerligen grovt och med en ytterligt ful, skrikande polykromi.

Altarskåpen i Vemo och Vånå.

Altarskåpet i Vemo avviker genom sin form från dem vi hittills lärt känna. Den stora lådan (den s. k. corpus) med de snidade framställningarne är nämligen över mitten tillökad med en ungefär kvadratformig upphöjning, inom vilken en del av mittgruppen är inrymd. Altarskåpets mått äro 1,90 m höjd för mittdelen, 1,10 m höjd för sidorna och 2,30 m bredd. Skåpet kan tillstängas medels på yttre och inre sidorna målade dörrar, däribland ett särskilt par för mittens övre avdelning.

Altarskåp av denna form äro egendomliga för den flandriska konsten[1]. Genom mittdelens höjning strävade man måhända att motverka enformighet och att låta altarskåpets kontur åtfölja de övriga linjerna i en välvd kyrka. Men säkerligen önskade man härmed även att betona huvudframställningen. I den sydtyska

[1] Münzenberger: Altäre II p. 1.



Altarskåp i Vemo.

konsten framhävdes mitten på ett annat sätt. En praktfull, av gotiska arkitekturformer bildad kröning höjde sig över altarskåpet, som ovantill avslutades i en rak linje.

De snidade grupperna i Vemoskåpet visa i mitten korsfästelsen, på sidorna fyra andra framställningar ur Kristi passion. — Frälsaren hänger på korset med fötterna rakt sträckta och huvudet obetydligt lutat mot högra axeln; armarne, som nu äro borta, ha sannolikt varit rakt utsträckta. På ömse sidor om Frälsaren hänga de två rövarene med armarne vridna bakåt och lagda över trästammen, men eljes med lugn hållning och lidelsefritt uttryck. Fyra änglar sväva kring den korsfäste. Nedtill synas de i denna framställning vanliga personerna: en mängd knektar till häst och fots, däribland Longinus, som pekar på sitt blinda öga, medan en annan krigare sträcker ut armen för att rikta (den nu försvunna) lansen mot Kristi sida [1]; samt hövitsmannen, som höjer sin arm och pekar på Frälsaren (Luk. 23: 47: Sannerligen är denne man Guds son). Till vänster ses Maria, sjunkande i armarne på Johannes och en av kvinnorna, samt nederst i mitten Maria Magdalena med långt utslaget hår, i den ställning, vari hon vanligen avbildas vid korsets fot, men nu skild därifrån genom flere av de övriga figurerna.

På vänstra sidan synes ytterst Kristi gisslande. Frälsaren är bunden vid en pelare, framom densamma och med händerna bakbundna. Omkring honom stå eller knäböja några knektar med spökvastar i händerna; en av dem knyter just ihop en dylik, ett par andra höja sina gissel till slag. — Närmast åt höger följer framställningen av Kristus bärande sitt kors. Kristus går åt höger med korset vilande mot sin ena axel, och två knektar på sidorna beledsaga honom, den ene höjande armen till slag. I bakgrunden synas några personer; ingen av dem är likväl karakteriserad som Simon av Kyrene, vilken vanligen avbildas i denna grupp. — På högra sidan om huvudgruppen följer därefter nedtagandet från korset: Frälsarens döda kropp omfattas av kvinnorna, och från korset, vars nedre del synes, nedstiger Josef av Arimathia. — Ytterst till höger framställes slutligen

[1] Legenden berättar, att Longinus var blind; då bloddroppar från Kristi sår föllo på hans ögon, vart han seende.

Kristi gravläggning; som vanligt påminner kompositionen i hög grad om den föregående gruppens [1].

Dessa reliefgrupper — det är dock snarare grupper av rundfigurer vi ha för oss — äro utarbetade i stora, sammanhängande stycken, ettvart omfattande flere figurer. I huvudbilden finnas två dylika block av figurer, det ena till vänster med Mariagruppen nederst, det andra, med hövitsmannen och Magdalena, till höger. Härtill sluta sig några lösa figurer: ytterst på sidorna en kvinna med uppsträckt arm och en man med stav, samt överst några knektar. Kristus, rövarene och änglarne äro skurna var för sig och med träpliggar fästa vid fonden. I sidogrupperna äro alla figurer i första planet skurna ur ett stycke, och ur ett annat bakgrundsfigurerna, de senare utmodellerade endast till den del de synas å de färdiga bilderna.

Grupperna äro ej åtskilda från varandra av någon arkitektonisk eller ornamental dekoration, och spår av en försvunnen sådan finnas ej heller. Baldakinverket över grupperna är polygont och visar överst en fin och smäcker fönsterarkitektur [2] samt nedtill spetsbågar med massverksfyllning och ornering av krabbor. Under grupperna löper ett understycke, genombrutet i massverk med rundlar, våglinjer, små rundlar med treblad o. s. v.

Figurerna äro, liksom skåpets bakgrund och ornament, betäckta med gipsöverdrag och målade. Förgyllning är rikt använd, och vid sidan härav i dräkterna purpur [3] med förgyllda ornament i olika mönster. På hövitsmannens dräkt synas nedtill på bården bokstäverna VROMAS, sannolikt utan mening ornamentalt ditsatta, i guld på purpurbotten. Liknande prydnader synas uppe vid halsen. Av andra färger än purpur förekommer vitt sparsamt i huvudbonader, blågrått någon gång och svart (oxiderat silver?) rätt ofta. Figurernas hudfärg är naturlig.

[1] Vid någon restauration ha de båda grupperna t. o. m. förväxlats, så att de bakre avdelningarna i dem bytt plats. Felet, som numera rättats, upptäcktes genom att Kristus i den ena gruppen hade tre, i den andra en arm.

[2] Denna fönsterarkitektur hade ursprungligen tvenne våningar. Den nuvarande anordningen, som synes å bilden, är provisorisk och vidtogs för en tid sedan, då altarskåpet uppsnyggades. Alldeles nyligen ha dock rester av den övre våningen kommit till rätta i Historiska Museet i Helsingfors, där de länge varit magasinerade.

[3] Den vanliga färgen var blått. Destrée: Sculpt. brab. XIII p. 274 m. fl.





Baksidan av några grupper är stämplad med två med kallt järn inslagna märken, det ena visande en hammare, det andra ett litet likarmat kors med tredelta ändar. Betydelsen av dessa stämplar skall strax här nedan klargöras. Såväl skåpet som figurerna och ornamenten äro av ek.

Dörrarne till nedre avdelningen äro fyra, fästa vid varandra medels gångjärn, två och två. Målningarne på inre sidan ha utgjorts av figurrika grupper, i landskap, men äro nu så förstörda, att ämnena ej kunna uppfattas. Färgerna äro något bleka och matta, teckningen säker. — På yttre sidorna ha avbildats i en rad, från vänster till höger, de fyra kyrkofäderna: Augustinus i biskopsdräkt med mitra, stav och sluten bok samt ett brinnande hjärta; Gregorius i påvlig dräkt med tiara (tredubbel krona) och påvligt kors (med dubbla armar) samt uppslagen bok; Hieronymus i kardinalsdräkt, med röd hatt och kors; Ambrosius i ärkebiskoplig dräkt, med pallium, mitra och stav (korsstav?) samt möjligen en bikupa; bilden är liksom den föregående mycket skadad. Bakgrunden i alla dessa bilder utgöres av en fönsteröppning i en grå tegelstensmur, med röda eller svarta smygar. I denna öppning är bakgrunden förgylld.

Den övre avdelningens dörrar visa på yttre sidan till vänster jungfru Maria, krönt, blåklädd, knäböjande, och till höger Gud Fader, en gubbgestalt med långt skägg och iklädd röd mantel och en krona med höga, spetsigt sammanlöpande byglar samt rött kläde [1]. Han håller i ena handen ett världsklot och lyfter den andra välsignande mot Maria. Troligen har avsikten varit att framställa Marie kröning. På yttre sidorna synas till vänster S. Nicolaus i biskopsdräkt, med en kittel vid fötterna, i kitteln två (eller tre?) nakna män; till höger S. Antonius i munkdräkt, bredvid honom på marken ett svin.

Dessa målningar äro icke oskickligt, men torrt och hastigt utförda. Tyvärr har jag ej varit i tillfälle att jämföra dem med andra liknande målningar av samma konstskola, och ett omdöme

[1] Liknande dörrar förekomma å skåpet i Ternant, från förra hälften av 1400-talet, men efter 1429. Detta skåp är också i övrigt, i avseende å disposition o. s. v., likt Vemoskåpet. Se Destrée: Sculpt. brab. XIII p. 277.

om deras relativa konstnärliga halt måste tillsvidare anstå. Säkerligen gäller dock härom ungefär detsamma som om de snidade bilderna.

I kompositionen av grupperna, liksom i utförandet av de enskilda delarna, äro dessa bilder rätt primitiva i jämförelse med andra nederländska arbeten. Kompositionen är sammanträngd: konstnären ville giva en så rik bild som möjligt. Men han behärskar ej sitt material. De många figurerna göra sig ej gällande, ty de äro alla enahanda. Grupperingen är helt schematisk, isynnerhet i sidobilderna, med en mittfigur och två flankerande gestalter i första planet, och andra planet fyllt av personer, uppradade sida vid sida. Figurernas hållning är stel, deras deltagande i handlingen matt. Helst vända de sig mot åskådaren. Utarbetandet av de enskilda gestalterna har skett med van och hastig hand; ansiktena äro grovt tillyxade, med fula, spetsiga näsor, och lemmarne ofta misstecknade, isynnerhet när det är fråga om någon rörelse. Polykromin, som ej är dyrbar och omsorgsfullt pålagd, synes ej hava kunnat överskyla dessa brister.



Detalj av altarskåpet i Vemo.

I kostymerna gör sig tidskaraktären icke starkt gällande. Draperiernas huvudlinjer betingas av det naturliga fallet hos dräkterna, som äro dels medeltidens vanliga religiösa idealkostymer, dels enkla tidskostymer. Vecken äro ofta långa och svängda, men sluta sig i allmänhet tätt till kroppen.

Lika konstlös som grupperingen är den arkitektoniska dekorationen i skåpet. Såsom det redan nämndes äro grupperna ej åtskilda av lodräta lister. Den enda prydnaden är det geometriska massverket. Redan detta hänvisar altarskåpet till en tidigare period än de flesta andra nederländska altarskåp, som kommit till norden, måhända redan mitten av 1400-talet, således långt före den tid, då den nederländska importen hit blev av betydelse. Sannolikt har Vemoskåpet ej blivit beställt för kyrkan, utan någon tid efter utförandet inhämtats. — Den stela, ofärdiga karakteren i reliefgrupperna giver yttermera bekräftelse åt denna tidiga datering.

Altarskåpet i Vånå är i många avseenden en motsats till det nyss omtalade. Tredelningen och mittens höjning finna vi även här, och det är således ett flandriskt skåp vi ha för oss. Också valet av ämnen, ur Kristi passionshistoria, är delvis detsamma i de båda altarskåpen; i Vånå kommer härtill en mariologisk serie och en serie bilder av de sju sakramenten.

Men redan genom det praktfulla och komplicerade snickararbetet kontrasterar Vånåskåpet mot det enkla skåpet i Vemo. Konturen visar ovantill rikt svängda linjer, över sidopartiet en enkel kilbåge, över mitten en konstrikare sammansatt dylik båge, överst krönt av en väldig bladkonsol [1]. I skåpets inre löper längs denna rad av bågar samt längs sidorna av de tre huvudavdelningarne en jämnbred list. Inom de av dessa lister begränsade nischerna ha anordnats rum för de bildliga framställningarne: de rakvinkliga sidorna ha avsneddats genom att inåt konvergerande väggar inställts, och upptill avslutas nischerna av stjärnvalv. De tre nischerna äro åtskilda av pelare, krönta av fialer; över den mellersta nischen finnes ännu baldakinverket kvar, visande små, i vinklar mot varandra ställda rundbågar med fritt svävande konsoler och fyllning av smäckert, komplicerat massverk samt höga kröningar av krabbor m. m. d. I bakgrunden synes en fint utarbetad fönsterarkitektur. — Under de tre nischerna har anordnats en rad fyrkantiga rum, fem till antalet; av dem är den mellersta något högre än de övriga. Baldakinverket utgöres här av en vågformigt slingrande ranka med bukterna fyllda av massverk med fiskblåsor o. d. De nischerna begränsande pelarne

[1] Icke synlig å bilden.

med fialer äro likadana som i den övre avdelningen, liksom ock anordningen av rum med sneda väggar. Till sin övre del äro väggarne, liksom huvudgruppen upptill, genombrutna av en rik fönsterarkitektur. I dessa åtta rum ha de figurliga framställningarna fått plats; ett antal mindre dylika ha anbragts på de



Altarskåp i Vånå.

nämnda listerna längs de övre nischernas sidor och bågkröningar; dessa grupper stå på bladkonsoler och äro krönta av polygona baldakiner.

I mitten avbildas korsfästelsen. Frälsaren hänger med raka lemmar på korset; hans uttryck är lugnt. Rövarenes armar äro vridna bakåt; på vardera drager det ena benet ihop sig, men

icke heller hos dem har någon oro eller lidande särskilt markerats. Gruppen nedtill består av 13 personer: Longinus och hans medhjälpare; vidare en krigare (kanske Stephaton; stången är ej kvar, men ena armens höjning synes antyda att en dylik funnits); hövitsmannen, och nederst till höger två samtalande krigare. Nästan osynliga äro två krigare bakom de två rövarenes kors och en liten gestalt, Maria Magdalena, knäböjande till höger ett stycke från korset. Till vänster nedtill synes Maria, sjunkande till marken, samt Johannes och två kvinnor.

Gruppen till vänster i övre avdelningen visar Kristus bärande sitt kors. Simon av Kyrene lyfter upp dess bakre ända, och Veronika håller sin duk framför Kristus. I första planet synes dessutom ytterst på vardera sidan en knekt. — Till höger har framställts gravläggningen. Josef av Arimathia lyfter upp den på marken vilande kroppen. En kvinna med en flik av klädningen höjd mot ögonen står till höger; en likadan figur har kanske funnits till vänster. I bakgrunden synas Maria och Johannes samt tre kvinnor med salvedosor.

Några andra scener ur passionen ha fått plats på de nämnda små konsolerna å den breda listen. I den vänstra avdelningen synes sålunda Kristi hudflängning (till vänster) och hans törnekröning (till höger): i den högra avdelningen (till höger) Kristus med spade i handen uppenbarande sig för Maria Magdalena — den bekanta framställningen, som bär namnet »noli me tangere» [1]. Den andra konsolen i högra avdelningen uppbär en grupp ur sakramentserien.

Denna består av följande bilder, räknat å listerna från vänster samt nedifrån:

dopet: en man och en kvinna, som sänka ett barn i en dopfunt;

konfirmationen: en präst, som lägger sina händer på en knäböjandes huvud;

prästvigningen: en biskop med mitra och kräkla, utdelande välsignelsen åt en knäböjande man;

[1] Gruppen („Christ à la bêche") åskådliggör legendens ord, att Kristus mötte Magdalena i en örtagårdsmästares skepnad Tidigare bar Kristus kors eller segerfana. Mâle: Renouvellement de l'art p. 384. Ämnet är allmänt i nordiska kyrkmålningar; Sylwan: Kyrkomålningar p. 58; Nervander: Lojo kyrka p. 28.

äktenskapet: en biskop, välsignande ett på ömse sidor om honom stående par, som förenar sina händer;

boten (bikten): en munk lutar sig mot en vid sidan av honom knäböjande man med hopknäppta händer;

nattvarden: en andlig med kalk utdelar hostian åt en knäböjande man;

sista smörjelsen (i högra sidopartiet): en präst med salvedosa i handen berör bröstet på en i säng liggande man. — I alla grupper utom den sistnämnda finnas bipersoner

De mindre nischerna nedtill innehålla grupper, avbildande tilldragelser i Jesu barndomsliv. Bilderna synas ej ha bevarats i sin ursprungliga gestalt. Nischen längst till vänster har endast en uppbäddad säng, men har tydligen förr upptagits av de figurer, som nu fått plats i den närmaste nischen: ärkeängeln Gabriel skridande fram mot Maria, som vänder sig om från pulpeten, framför vilken hon knäböjt. Efter denna framställning av bebådelsen följer den nämnda nischen närmast till höger; bakgrunden utgöres av ett berglandskap med en stuga. De ursprungliga figurerna här, sannolikt framställande Jesu födelse och herdarnes kallelse, äro försvunna. — I mittnischen avbildas konungarnes hyllning. Maria knäböjer framför det på marken liggande barnet (nu bortfallet), och bakom henne står Josef, lutad mot sin stav. Till höger ses tre gestalter; en av dem böjer knä och synes räcka fram något åt Jesus. Längst till vänster står ytterligare en man. Ett bofälligt tak på stänger höjer sig över den av tre väggar bildade krubban. Oxen och åsnan synas ej. — I närmaste nisch till höger visas Jesu omskärelse; operationen utföres på ett altare av den med biskopsmössa prydde översteprästen, medan två män och två kvinnor stå på ömse sidor. — Den sista nischen upptages av en ensam kvinna. Möjligen har frambärandet i templet här varit framställt.

Spår av gångjärn visa, att altarskåpet haft flygeldörrar. Skåpets mått äro: höjd i mitten (med bladkonsol) 2,67 m, bredd 2,32 m. Altarskåpet blev 1869 vitmålat, och alla grupper fastgjorda, så att en undersökning av baksidan av dem nu är omöjlig.

Liksom den arkitektoniska dekorationen av skåpet samt grupperingen och åtskiljandet av de olika scenerna visa stora olikheter med Vemoskåpet, så äro också figurbilderna i konst-

närligt hänseende vida skilda från de i det sistnämnda skåpet inrymda framställningarna. Kompositionen är orolig, men den är icke sammanträngd och förvirrad som i Vemoskåpet. I korsfästelsen t. ex. är bipersonernas antal 13 mot 19 i det senare, och av dessa 13 äro 3 knappast synliga. De få personerna ha gott om rum, och alla göra sig gällande, icke endast tack vare de individuellt utarbetade, omväxlande gestalterna, utan även emedan blott sådana personer medtagits, som verkligen ha en handling att utföra; de många statisterna i Vemoskåpet äro borta. Grupperingen är ledig och översiktlig, och personerna synas taga del i handlingen. De tyckas ej vända sig mot åskådaren, utan visa honom någon gång t. o. m. ryggen. Utförandet av de enskilda figurerna förråder dock en likadan fabriksmässig hand som i Vemoskåpet.



Detalj från altarskåpet i Vånå.

Ehuru konstnären här kan bättre handskas med sitt material, är den större ledigheten och naturligheten hos dessa gestalter dock endast skenbar. I själva verket vända de sig lika mycket till åskådaren som Vemobilderna. I sina praktfulla, omväxlande tidskostymer tyckas figurerna snarare kråma sig för att från alla håll visa sina dräkter, än egentligen uppmärksamma det som sker å bilden. Detta gäller isynnerhet personerna ytterst på sidorna, framför listerna; de stå där helt dekorativt och symmetriskt, och i dem tyckes ha koncentrerat sig förkärleken för en framställning av tidskostymerna, med deras pösande, flikiga, uppslitsade, ställvis åtsittande kläder och de många olika huvudbonaderna; de utmärka sig också mera än de övriga genom en svängd hållning. Det hela gör ett ytterst teatraliskt intryck, och detta gäller icke blott den nog så skickligt anordnade mise-en-scenen, utan även nischernas form med det inåt sluttande golvet, taket och sidoväggarna, ja t. o. m. balda-

kinerna. Allt påminner om ett scenrum med kulisser och bakom varandra hängande draperier, moln eller trägrenar, och scenerna få genom dessa anordningar verkligen ett djupare perspektiv, göra ett rymligare intryck. Det är också säkert, att de passionsspel, som vid denna tid ofta med oerhörd prakt och särdeles stor personal uppfördes i de förnämligare kyrkorna — isynnerhet i Frankrike, Burgund och Nederländerna — utövat inflytande på dessa konstverk.

Det är, såsom det flere gånger framhållits, i denna omständliga skildring av händelser som den flandriska konsten i särskild grad visar sin egenhet och påverkar andra konstskolor. Representationsbilderna, de enskilda helgonbilderna, som ännu voro bärare av den äldre stilen i den nordiska konsten, äro i den flandriska konsten sällsynta. Det är som om den med sitt starkt realistiska kynne skulle förlorat känslan för ett djupare själsliv och i allmänhet för den kontemplation och eftertanke, som alltid måste uppbära intresset för en framställning av blott och bart en person. Det sista gäller dock huvudsakligen endast skulpturen; i måleriet hade ju redan Rogier van der Weyden varit föregångsmannen i skildringen av det patetiska, och under början av 1500-talet representerade t. ex. Quinten Massys († 1530) en efter större monumentalitet strävande riktning i det nederländska måleriet. Men skulpturen visar vid denna tid en avgjord dekadans. De flandriska sniderierna äro avsedda att ses på ett visst håll och att framträda som målningar. Det måleriska intrycket på avstånd kan också vara konstnärligt, men på nära håll visa enskildheterna många brister. Också övermålningen är av betydelse; utan denna skulle bilderna göra en ytterst grov effekt. Gestalternas lemmar äro ofta snidade utan förståelse för anatomin, och med hela figuren vriden på det besynnerligaste sätt, stundom med hänsyn till de två eller flere plan bakom varandra, i vilka bilden är delad. Det är åter blockets tvång, som gör sig gällande. Även ansiktena äro grovt och felaktigt skurna.

Var detta realistiska framställningssätt i tidens smak, så förskaffade det dock icke i och för sig de flandriska konstverken en så stor utbredning i många länder. Detta berodde mest på den kraftigt uppblomstrande handeln; i slutet av 1400-talet upptogo nederländarne med framgång tävlan också med Lübecks flottor i Östersjön. Men rent konstnärligt taget befann sig deras

konst redan på återtåg. I början av 1500-talet intog den icke mera samma höga ståndpunkt som under bröderna van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling och andra, och snart begynte det italienska inflytandet på ett olyckligt sätt göra sig gällande. Men i avlägsna länder, i norden (Skandinavien och norra Tyskland) och Spanien, var den nederländska konstens betydelse ännu stor, och störst just under slutet av medeltiden.

Denna livliga avsättning av konstverken medförde en långt gången fabriksmässighet vid tillverkningen, och bidrog sålunda även till att förflacka och sänka konstnivån. Det var två centra för den flandriska konstverksamheten, som voro av betydelse: Bryssel, vars arbeten mera bära prägeln av en äldre kulturort och en förnäm, i huvudstaden verksam skola [1], och det uppblomstrande Antwerpen, vars altarskåp däremot ej förneka inflytandet från ett rikt köpmannastånd; mer och mer riktade sig i dem strävandet på ett verkningsfullt, men jämförelsevis billigt arbete, och skulptören förlitade sig på målaren, som skulle fullständiga hans verk [2]. Handeln i Antwerpen bemäktigade sig också altarskåpen, vilka isynnerhet i utlandet äro långt talrikare än Brysselarbetena. Alltid utövade dock konkurrensen inverkan, och myndigheterna på de olika fabriksorterna sökte genom kontroll hindra, att underhaltiga arbeten utfördes. I detta syfte anbragtes stämplar å de godkända arbetena; varje hantverksmästare hade sin egen, och vi kunna se, huru massfabrikationen medförde också en långt driven arbetsfördelning. Det fanns kistmakare eller snickare, som gjorde det lådformiga skåpet; bildsnidare, som utförde träsniderierna; dekorationsmålare, som färglade och förgyllde dessa grupper; målare, som utförde tavlorna på flygeldörrarne. I Bryssel stämplades med kallt järn för snickaren en öppen cirkel, för snidaren en hammare, för målaren ordet BRUESEL o. s. v. I Antwerpen anbragtes med glödande järn för snickaren stadens hela vapen, en borg med ett torn i mitten, bredvid två öppna händer, för bildsnidaren en öppen hand o. s. v. [3]. Ofta saknas likväl stämplarne [4].

[1] Münzenberger: Altäre II p. 11.
[2] Destrée: Sculpt. brab. IX p. 403.
[3] Münzenberger: a. a. II p. 6.
[4] Destrée: a. a. XIII p. 296.

Den brysselska hammaren återfunno vi, jämte ett obekant mästarmärke, å Vemoskåpet. På detta slår den nämnda karakteristiken av den brysselska konsten dock undantagsvis icke in. Det är ett jämförelsevis tidigt arbete av en dålig konstnär. Samma märke, hammaren, finnes på flere altarskåp från skilda orter i Belgien [1]. På Vånåskåpet kan icke för närvarande någon stämpel ses, men det sätt, varpå detta altarskåp är avdelat i bilder begränsade av breda lister eller hålkälar är karakteristiskt för arbeten från Antwerpen [2]. Ett par nästan alldeles likadana skåp som i Vånå finnas i Häradshammars kyrka i Östergötland samt i kyrkan i Maigorelay i dep. Oise, Picardie [3]; stor överensstämmelse visar också ett altarskåp i Kempen i Rheinland [4]. Till samma grupp höra altarskåp från Jonsberg i Östergötland, Fröstuna i Södermanland, Lofta i Småland (alla tre nu i Hist. Museet i Stockholm), alla stämplade med staden Antwerpens utbredda hand, vidare ett altarskåp i Petrikyrkan i Soest [5], ett annat i Schwerte i Westfalen, uppställt 1523 [6], o. a. I flere av dem finnas liknande bilder ur passionshistorien och av sakramenten, som i Vånå; det var dessa små dekorativa grupper, vilka Rogier van der Weyden [7] anbragte i omramningen till flere av sina tavlor; de läta altarskåpen likna de franska katedralernas portaler.

Vemoskåpet är som sagt tidigare, redan från Konrad Bitz' tid. Vånåskåpet bör sannolikt dateras rätt långt in på 1500-talet, kanske c. 1520. Det råder dock brist på daterat jämförelsematerial, varför dessa bestämningar äro osäkra.

Altarskåpet i Pernå.

Altarskåpet i Pernå visar i mitten en figurrik framställning av Kristi korsfästelse. Frälsaren hänger på korset med armar och ben rakt sträckta och huvudet lätt lutat mot högra skuldran.

[1] Destrée: a. a. IX p. 385.
[2] Münzenberger: a. a. II p. 2.
[3] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 298--299.
[4] Clemen; Kunstdenkm. d. Prov. Rheinland. I. 1 Taf. ii och p. 66.
[5] Ludorff: Westfalens Kunstdenkm., Kreis Soest Taf. 75.
[6] „ „ „ Kreis Hörde, p. 38 och Taf. 22—24.
[7] Philippi: Die Kunst des 15. Jahrh. p. 40.

På ömse sidor hänga de två rövarene i våldsamt vridna ställningar. Nedtill gruppera sig de talrika vid korsfästelsen närva rande personerna. Ett par krigare slåss om Kristi kläder. En man till häst håller ett spjut uppåt, och en annan fattar tag i det och riktar det mot Frälsaren; den förre är den blinde Longinus. Ett par ryttare gestikulerar ivrigt mot varandra; den ene, som höjer sin hand, är hövitsmannen för knektarne (Luc. 23: 47). Till höger synes en lång rad av över varandra ordnade gestalter, bland dem en man med mössa med breda uppvikta brätten samt hållande ett spjut försett med en liten flagga. Nederst sitter en man, som skriver bokstäverna INRI på en lång rulle [1]. Vid korsets fot knäböjer Maria Magdalena, ovanligt nog med det eljes utslagna, långa håret dolt under ett dok. Jungfru Maria sjunker vanmäktig ned i armarne på Johannes och en kvinna. Nederst i mitten synes Stephaton, som fuktar sin svamp i ättikskärlet.

På flygeldörrarnes inre sidor finnas likaledes snidade framställningar ur Kristi lidandes historia. Ovan till vänster avbildas Kristus bärande sitt kors, under vars tyngd han dignar till marken. En av knektarne stöter till honom med en påk, och Simon av Kyrene lyfter upp nedre ändan av korset. I bakgrunden synas Johannes och Maria, en krigare till häst o. s. v. — Nedan till vänster föres Kristus av knektarne inför Pilatus, som sitter på en tronstol och tvår sina händer i ett framräckt fat; i bakgrunden stå flere tjänare, av vilka en lyfter en kanna över sköljfatet. En liten hund hoppar upp emot tronstolens trappsteg. — Ovan till höger synes Kristi nedtagande från korset. Detta är dock ej synligt, och Frälsaren har redan sjunkit ned till marken. Hans överkropp vilar i Marias sköte. Ett långt uppvecklat kläde, som begagnats vid nedtagandet, hålles kring hans fötter av Josef av Arimathia. I bakgrunden synas flere personer. — Nedan till höger avbildas gravläggningen; en av männen, i lång kjortel och med väska vid sidan samt spetsig mössa, står i förgrunden framför graven.

[1] Denna figur är vanlig i framställningar av korsfästelsen i Lübeck, Slesvig-Holstein o. a. trakter i närheten. Enligt Joh. Ev. 19: 20—21 var det Pilatus själv, som skrev inskriften. På altarskåpen framställes dock ständigt en ung man av underordnad rang. Jfr Matthaei: Schnitzaltäre p. 128.



Altarskåp i Pernå

Yttre sidorna av dörrarne visade ännu för några år sedan spår av målningar, däribland ett huvud av ett kvinnligt helgon, sannolikt Maria i en framställning av bebådelsen. Vid den restaurering, som altarskåpet 1899 undergick, blevo dessa rester i ett obevakat ögonblick övermålade[1].

Baldakinerna över de i trä snidade grupperna utgöras av smala rundbågar med fyllning av bladrankor med ett slags liljeliknande blommor. Bakom denna ornamentik synas över bilderna små kryssvalv. Denna ornamentala dekoration tillhör början av 1500-talet.

Skildringen av det rörliga livet i de framställda scenerna är detaljerad ända till överdrift. I de mindre relieferna fylles bakgrunden av talrika statister. I huvudbilden råder en trängsel av gestalter, som verkar förvirrande och låter helhetsintrycket träda tillbaka. Konstnären har velat taga med alla de mindre episoder som utspelades kring Kristi kors, och på det trånga rummet har han radat upp personerna var de fått plats, en hel räcka över varandra till höger, och överst, högt över de övrigas huvud, de stridande knektarne. I mindre grad gör sig denna förkärlek för detaljer gällande i figurerna, betraktade var för sig. Tidskostymerna ha avbildats i sina mångskiftande former, men de äro ej utarbetade i detalj. Rörelserna äro energiska och uttrycksfulla, draperierna utförda i breda drag i några få, markerade veck, vilka omväxla med de karakteristiska stora ytorna. I intet av våra medeltida konstverk är detta maner mera utpräglat än här; motiven för draperierna äro dock måttfulla och visa ej stora svängningar och omkastningar. Relieferna äro för övrigt utarbetade med van hand och aldrig svikande säkerhet, men därjämte med stor vårdslöshet. Isynnerhet de i livligare rörelse stadda gestalterna äro rätt oorganiskt bildade, med illa påsatta armar o. s. v. På en del ställen, t. ex. i korsbärandet och till höger i korsfästelsen, vilja figurerna ej rätt lösgöra sig från bakgrunden.

I den livliga skildringen och det jämförelsevis måttfulla veckfallet erinra relieferna om nederländska arbeten. Altarskåpet i Pernå är dock icke ett dylikt. Huvudpartiet, det s. k. corpus,

[1] Finskt Museum 1899 n. 4.

är ej tredelat, med högre mitt, såsom fallet är å de flandriska altarskåpen. I figurgrupper och baldakiner råder större enkelhet, man kunde nästan säga mera måtta och finhet, än i nederländska arbeten, och korsfästelsen i Pernåskåpet är med sina 20 figurer översiktligare och bättre grupperad än t. ex. motsvarande scen med 19 figurer i Vemoskåpet. De enskilda gestalterna ha en mera plastisk prägel; här visar sig det sydtyska inflytandet.

Pernåskåpet är ett alster av en i norra Tyskland ganska rikt företrädd skola. I Lübeck finnes icke något arbete, som kan nämnas såsom särskilt liknande vårt altarskåp. Detta är däremot händelsen med flere altarskåp i Slesvig-Holstein. Isynnerhet altarskåpet i Meldorf[1] visar likheter med Pernåskåpet; kompositionen av bilderna är tämligen överensstämmande, draperierna i Meldorf oroligare, mera »sydtyska», framställningen av korsfästelsen ej återgiven med så många över varandra radade figurer. Också altarskåpet i Segeberg[2] företer stor överensstämmelse med Pernåskåpet i kompositionen av en del grupper. Segebergskåpet står dock på en högre konstnärlig ståndpunkt, och det oroliga, överfyllda i scenerna är här drivet till sin spets. De två tyska altarskåpen dateras till c. 1510—20; till samma tid torde Pernåskåpet böra hänföras, och sannolikt är det från Lübeck.

År 1653 restaurerades altarskåpet i Pernå på föranstaltande av generalmajoren Ernest Forbus. En numera försvunnen inskrift härom hade följande lydelse: Hoc epitaphium utut jam divisum renovatum 1653[3]. År 1899 undergick altarskåpet en ny restaurering.

S. Hemmings skrin i Åbo.

Såsom det redan nämnts[4], dyrkades Hemming (biskop i Åbo 1338—1336) åtminstone mot slutet av medeltiden som helgon. Hans grav i Åbo domkyrka vårdades med särskild omsorg. I slutet av 1400-talet begynte man vidtaga mera verksamma

[1] Matthaei: Holzplastik Taf. xx.
[2] „ „ „ xxxxiv.
[3] Hipping: Perno Socken p. 113.
[4] Se ovan sid. 232—233.

åtgärder för att officiellt få honom upptagen såsom ett av den katolska kyrkans helgon. Den ledande själen i dessa planer var Hemming Gad, vilken år 1499 vistades i Rom såsom Sten Sture d. ä:s ombud och av påven lyckades utverka tillstånd till biskop Hemmings skrinläggning, det första steget till hans förklarande för helgon. Det gällde att upptaga biskopens kvarlevor ur den troligen blott av en vanlig gravsten täckta graven i högkoret och insätta dem i ett skrin, där de så att säga dagligen voro inför de troendes ögon.

Om denna sak skrev Hemming Gad till Åbo ett brev [1], däri han utlade, huru en sådan skrinläggning rätteligen borde försiggå i enlighet med den romerska kyrkans bruk. Om själva skrinet skrev han: »Item am i hawe ecke skrin ath legge strax the hälgedoma in, tha tager en fyrakantha kystho, eller afflang, och lather henne forgylla, meth malara gwll, och helge biscop Hemmingx wappn oppa alle sider.» På ett ställe hette det i fråga om vapnet: »Eij skule i forsta ath helge Biscop H. vappn alene skulo malas, wthen hans hälghetz persona, och sa vapnit vndher högre handen, eller huru i tha wilen.» Han tillfogade i slutet av skrivelsen: »Och i haue icke malara ther j byn, hawer bod til Reffla, eller uth til Stocholm: her är en ganss kostelig Lass Snickare.»

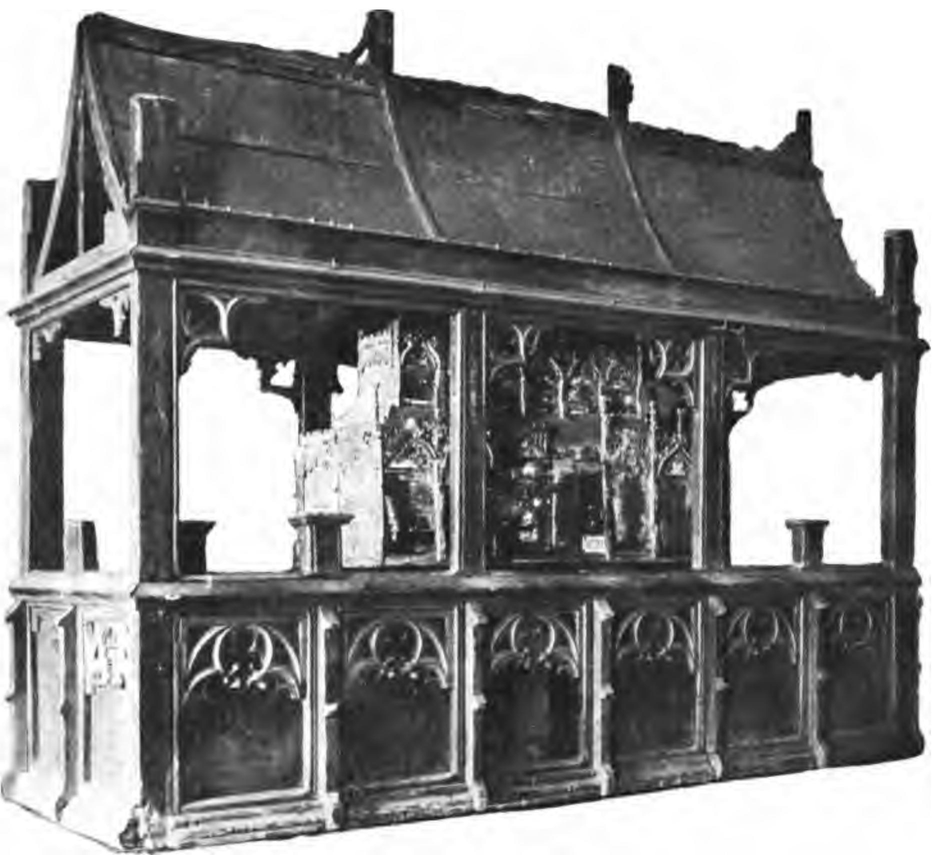
S. Hemmings skrinläggning blev dock uppskjuten flere år och försiggick först 1514, troligen efter ett något enklare ceremoniel än Hemming Gad tänkt sig. Skrinet finnes ännu i behåll. Det är ej ett sådant dyrbart helgonskrin, som Gad antagligen avsåg, av metall eller trä med metallbeslag, såsom t. ex. S. Eriks skrin i Uppsala domkyrka [2]. Men det är icke heller ett provisoriskt träskrin eller en kista av det slag, som antydes i brevet, utan gjort med ganska stor omsorg och delvis överdraget med väv, varpå kalkgrunderingen och målningen anbragts. Såsom mästare behöva vi dock icke tänka på någon målare eller snidare i Reval eller Stockholm; en av våra egna korstolssnidare kan gott ha utfört arbetet.

Skrinet är gjort i två avsatser, förenade med ett snett fallande tak. Långsidorna äro i båda avsatserna delade i sex fält,

---

[1] Porthan: Opera sel. I p. 285—291.

[2] Hildebrand: Sveriges medeltid III p. 625.



S. Hemmings skrin i Åbo.

kortsidorna nedtill i två, medan de upptill bilda ett enda fält. Alla fält äro begränsade av strävbågliknande lister, som upptill fortsättas i fialer, samt ovan av kilbågar med massverksfyllning. Listerna äro röda, bågarne förgyllda, fälten bakom massverken turvis blå, ljusgröna och röda, men lägre ner förgyllda. Inga spår av figur- eller ornamentmålningar finnas. Överst har skrinet en lång massverkslist, som kröner det spetsiga taket. I en av långsidorna finnes en dörr. I det inre förvaras en huvudskalle i en röd sidenpåse samt några i klädesklutar inveckIade ben, enligt traditionen S. Hemmings reliker.

Skrinet står på en ställning med överbyggd baldakin. Ställningen är nedtill genom strävbågliknande lister delad i fält, sex på varje långsida och två på varje kortsida. Fälten äro grönmålade och ovantill prydda med ett förgyllt massverk av bågar; de åtskiljande listerna äro röda. Ovantill höjer sig på åtta fyrkantiga spiror ett spetsigt tak med fallen något inåtböjda; öppningarne mellan dessa spiror äro upptill smyckade med massverk och på mitten nedtill med korta upphöjningar, som äro lika tjocka som spirorna och liksom dessa fortsätta listerna på nedre avdelningen. Gavelfälten under taken ha varit försedda med rikt massverk, varav rester ännu finnas i det ena. Taket har krönts av en massverkslist samt fyra fialer l. dyl.

Allt virke är av ek. Skrinets höjd är 0,65 m, dess plandimensioner 1,05 × 0,42 m. Ställningens höjd är 1,75 m, plandimensionerna nertill 2,38 × 0,85 m. Antagligen stod skrinet med ställning under medeltiden på någon upphöjning, ett altare l. dyl. Det är icke känt, var det hade sin plats i Åbo domkyrka under den katolska tiden. Många år fick det ju ej stå, innan reformationen flyttade undan det. Länge hade det en undangömd plats, där det undgick de förödelser av brand och plundring, som i så rikt mått gingo över det åldriga templet. Senast förvarades det i sakristian, varifrån det på 1890-talet fördes till Åbo Stads Historiska Museum.

Avslutning.

Den nu behandlade perioden bildar i många avseenden ett sammanhängande helt med den föregående. Det betydande konstintresse, som rådde under Konrad Bitz' tid, avmattades icke

under hans efterträdare. Konstverken äro lika talrika som förut, och högtidligheterna vid biskop Hemmings skrinläggning år 1514 ådagalägga, att den kyrkliga överheten ej förlorat lusten för prakt och ståt vid de heliga festerna. Konstens utbredning i landet är också synnerligen stor och omfattar nästan alla de områden, till vilka kulturen över huvud spridde sig under vår medeltid: Åland, Egentliga Finland, Satakunta, Österbotten, Tavastland, Nyland, ja även Savolaks. Endast förhållandena i Viborg, Olofsborg och Karelen äro oss fullkomligt obekanta. Krigets hemsökelser ha berövat oss nästan alla spår av bildkonsten i dessa trakter, och den kyrkliga arkitekturens rester äro få. Det är dock möjligt att konsten icke mer hann söka sig väg hit under medeltiden; förhållandena i andra trakter, t. ex. Österbotten, synas visa, att det förgick någon tid, innan konstintresset vaknade till liv i ett för övrigt för den katolska kyrkan vunnet landskap. Bilderna i Sysmä och Pyttis (samt Olofsborg?) synas markera det sista steget, som konsten tog åt öster i början av 1500-talet.

Det är huvudsakligen två omständigheter, som giva åt konsten under denna period en särprägel i jämförelse med föregående tids konst. Den ena är det snabbt växande antalet inhemska arbeten, med vilka vi redan tidigare sysselsatte oss i sammanhang med 1400-talets konst. Först nu låta de ordna sig i bestämda, lokala grupper, och vi kunna urskilja en inhemsk konst, dess utbredning, dess konstnärliga betydelse. För det andra får konsten sin prägel av den nya stil, som kommer till synes i de utifrån hämtade konstverken. Det är som om ändpunkterna i den medeltida konstens utveckling skulle mötas i dessa båda extremer. Vår inhemska konst höjer sig ej över det primitiva, över avgudabildens och symbolens ståndpunkt. Den vågar sig nästan aldrig på en skildring av händelser, och de enstaka figurerna äro ännu bundna av blocket. Hållningen hos gestalterna är styv och stel, och de sakna uttryck; en individuell prägel få de endast genom konventionella attribut. Drag av realism blanda sig på ett egendomligt sätt med dessa egenskaper. Den utländska konsten åter tillgodogör sig alla vinningar, som realismen gjort under de gångna tiderna, men söker därjämte också att fullända de redan långt hunna tekniska färdigheterna. Den blir mycket snart imitation och maner. Gestalternas linjer äro i hög

grad livliga och oroliga, vecken kraftiga och djupt inskurna, så att kontraster mellan skuggor och dagrar uppstå. Kroppen får en vriden hållning liksom för att fästa uppmärksamheten vid dess olika former. Lugnet och måttan i 1400-talets konst äro försvunna; ansiktets uttryck forceras i hög grad, men resultatet blir föga mer än samma konventionella leende, som vi redan känna från den höggotiska konsten. Grupper anordnas på ett ytterst teatraliskt sätt. Detaljerna intressera mer än huvudhandlingen, och likväl äro de hastigt och oskickligt utförda.

Kanske skulle dock en sundare riktning åter gjort sig gällande och lett även vår inhemska konst mot större fulländning. Den italienska renässansen utövade ju till en början ett välgörande inflytande på både den sydtyska och den nederländska konsten. Hos oss voro visserligen bildstormarnes härjningar få. Gustav I var ingen fiende till konsten, än mindre hans söner. Ännu på 1560-talet utfördes, delvis med ledning av medeltida förebilder, ett så ståtligt arbete som målningen av Storkyro kyrkas väggar. Men den religiösa konsten rycktes likväl ned på ett annat plan. Helgonframställningarna försvunno och härmed den ständiga, ofta omedvetna strävan mot realism, som utmärkt den medeltida konsten. Kontakten mellan folk och kyrka var ej mera intim i samma bemärkelse som förr; folket såg ej i den kyrkliga konstens gestalter sin egen idealiserade bild. Under medeltiden hade konsten varit allas egendom; efter humanismens framträdande blev bildningen alltmer främmande för det egentliga folket. De konstnärliga strävandena funno nu en gynnsam jordmån i den världsliga konsten, framförallt porträttmåleriet, men denna konst tillhörde helt och hållet de store i samhället.

Så visar sig den medeltida konstens upphörande som ett stort baksteg i vår kultur, och detta betingar sist och slutligen vårt omdöme om densamma. Också över de sista bilderna från vår medeltid vilar en återglan sav det, som gör det bästa av denna konst så tilldragande för oss. Vår medeltida konst var så anspråkslös, som man måste vänta det vid de små resurserna här uppe och det långa avståndet från den västerländska kulturens huvudländer. Och likväl stod den högt över senare tiders, ty också dess enklaste former adlades av ett allvarligt konststrävande. Det bodde en själ i den, den var en återspegling av en hel tidsålder.

Efter reformationen.

Såsom det nämndes, voro bildstormarnes härjningar icke av stor betydelse i vårt land. Biskop Ericus Erici lät väl efter Uppsala möte 1593 med våld avlägsna en del kyrkoprydnader från Åbo domkyrka, men mycket blev också kvar, och över huvud synas träsnideriema ej ha frästat rov- och förstörelselustan [1]. Gustav Vasas kyrkoreduktioner [2] hade uteslutande ekonomiska orsaker; de berövade visserligen eftervärlden konstnärliga skatter, vilkas mängd förefaller oss sagolik. Mindre värdefulla föremål ställdes väl i regeln undan i någon vrå, om de störde den nya församlingens religiösa känslor.

Med storhetstiden vaknade ett nytt intresse för våra medeltida konstminnen, framförallt skulpturerna. Det fanns något hos dem, som tilltalade tidens lynne: den kraftiga reliefen med dess djupa skuggor, de präktiga färgerna; kanske hade krigarene också ute i stora världen fått ögonen öppna för deras konstnärliga värde. Så kom det sig, att de gamla altarskåpen fingo tävla med predikstolarne, som i början av 1600-talet övertagit deras roll av huvudföremål för den konstnärliga utsmyckningen i kyrkorna. På många ställen restaurerades altarskåpen; så t. ex. i Nagu, Pernå, Raumo, Sund, Tyrvis.

Dessa krigiska tider ha givit upphov till den mångenstädes förekommande berättelsen om att det ena eller det andra konstverket hemförts som krigsbyte. Dylika uppgifter finnas bl. a. om altarskåpen i Pernå, Raumo och Vörå. Det märkliga är, att de motsvaras av berättelser i Tyskland, där det ofta heter, att konstverk bortförts av svenskarne. Sådana krigsbyten finnas också i svenska samlingar [3] — Skokloster är ett helt museum av

[1] Nervander: Kyrklig konst II p. 12.

[2] Se t. ex. redogörelserna för uppbörden av kyrksilver 1557—58. Hausen: Bidrag III p. 370—381.

[3] Från vårt land kan nämnas en mässhake från Lappträsk kyrka, med årtalet 1605 och ett vapen för furstbiskopen av Württemberg, Julius Echter von Mespelbrunn. Också Borgå domkyrkas nattvardskalk uppgives vara krigsbyte från trettiåriga kriget, något som Hildebrand (Sveriges medeltid III p. 655) betvivlar.

dylika — och det intresse man ovedersägligen hyste för altarskåpen, kunde peka i samma riktning. Möjligheten är således för ingen del utesluten. Men vi böra dock i varje fall särskilt pröva saken, ty sägnen hör till de ambulerande. En närmare undersökning visar, huru föga grund det ofta finnes till dessa påståenden.

De tyska uppgifterna äro allmänt hållna och obevisade. Jag har antecknat en enda, som hänför sig till ett bestämt fall. År 1650 säges greven av Vasaborg ha borttagit en staty av S. Rochus från stadskyrkan i Wildeshausen och skänkt den åt sina döttrar till leksak [1]. — Ett mycket deciderat påstående gör Münzenberger [2]. Den påfallande bristen på altarskåp i Ostpreussen beror enligt hans utsago på, att svenskarne huserat i dessa trakter. De gjorde nämligen som fransmännen i början av 1800-talet, i det de bragte allt i konstväg, som blott kunde transporteras, till kusten för att på sina skepp föra det till Sverige. — Nu få vi i Boettichers konsttopografiska arbete [3] en mycket god översikt av de ostpreussiska altarena, som alltigenom visa sengotiska former, fladdrande kläder, lövverk i baldakinerna. Den enda mer betydande bild i Finland, som i någon mån erinrar om dem, är Houtskärsbilden, vilken ju om någon från första början tillhört vårt land. Varken här eller i Sverige är typen synnerligen talrikt företrädd, och de hithörande bilderna äro ej bland dem, om vilka sägnen göres gällande. I Ostpreussen finnas inga konstverk, som skulle påminna om »de stulna» hos oss. Man kan väl knappt förutsätta, att stormaktstidens krigare hade en så deliciös smak, att de utvalde de äldre arbetena med stor omsorg och undveko att taga de yngre med sig. Beskyllningen måste i detta fall anses fullkomligt ogrundad.

Lika litet övertygande äro i regeln berättelserna i vårt eget land. Altarskåpet i Pernå är av lübeckskt ursprung, och det finnes ingenting, som skulle göra det osannolikt, att det redan under medeltiden kommit till vårt land. Tvärtom förefaller detta högst naturligt. Detsamma gäller Raumoskåpet. Altarskåpet i

[1] Bau- u. Kunstdenkm. Oldenburgs I p. 102.

[2] Münzenberger: Altäre I p. 112.

[3] Boetticher: Ostpreussens Kunstdenkmäler.

Vörå har bilden av åtminstone ett nordiskt helgon, S. Olof, och troligen är även S. Erik bland de avbildade.

Berättelsen om de bortförda altarskåpen hör till dem, vilka uppstå av obekant anledning, kanske närmast härmning, och slå ner än på den ena än på den andra orten, där blott ett lämpligt objekt för den finnes. Till samma sort hör berättelsen om sjöledes komna, i land drivna konstverk. Den påträffas hos oss, blandad med andra sägner, i Nykyrko.

Om altarskåpen i flere kyrkor på Frankrikes nordkust berättas det, att de av änglar förts i land från havet. Man har trott att denna sägen uppkommit sålunda, att konstverken förts från Belgien till Spanien, men efter något skeppsbrott av vågorna förts i land [1]. Dylika sägner återfinnas i Tyskland, t. ex. om apostlafigurerna i Mildstedt bei Husum, vilka vid den stora stormfloden 1634 skola ha drivits i land [2]. Också i Sverige förekommer legenden. Det stora krucifixet i Öja, vilket ansluter sig till andra gottländska krucifix och utan tvivel är inhemskt, skall ha varit avsett för en kyrka i Moskva. Då fartyget, som förde det från Tyskland till Ryssland, var utanför Gottland, uppväxte en stark storm, och räddning ansågs omöjlig. Kaptenen bad till Gud och lovade att till närmaste kyrka överlämna krucifixet, om skeppet räddades. Han blev bönhörd och höll sitt löfte [3]. En alldeles liknande berättelse finnes om ett altarskåp av flandrisk tillverkning i Nederluleå kyrka. Den förmäler, att konstverket varit ämnat för en kyrka i ett stort rike, som har farvatten i Östersjön, att skutan, som skulle föra det till bestämmelseorten, blivit väderdriven långt in i Bottenhavet, att skepparen givit den heliga jungfrun löftet att altarskåpet skulle tillfalla den kyrka som var närmast den efterlängtade hamnen, och att han omsider lyckligt landat en mil från kyrkan. Om detta altarskåp berättas dessutom, att det är byte från trettiåriga kriget [4].

Dessa legender, för vilka någon oväsentlig verklighet kan ligga till grund, kasta en intressant belysning på berättelsen om altarskåpet i Nykyrko, som ju uppgives vara av ryskt

[1] Revue de l'art chrétien 1894 (XXXVII) p. 449.
[2] Matthaei: Holzplastik.
[3] Varia 1904 p. 508.
[4] Bilder från Norrbotten 1905 p. 17.

ursprung. Om skåpet heter det vidare, att det »ej ficks» (ei saatu) till en gammal kyrka; därför hämtades det till Nykyrko[1]. En ordlek således. Vidare var det en allmän tro, att altarskåpet ej kunde röras från kyrkan. Då det för några år sedan skulle föras till Helsingfors, samlade sig mycket folk, som lugnt åsåg, huru det väldiga konstverket bit för bit togs ned från den vägg där det hängt, men med spänt intresse och skakande på huvudet följde med, då det fördes mot kyrkans rymliga ingång.

Besläktad med traditionen om färden över havet är en annan, som berättas om helgonbilder i Lempäälä och Vesilaks kyrkor. Engång, när illgärningsmän antänt kyrkan i Lempäälä, räddades ur branden Petrus' och Paulus', Brigittas och Magdalenas bilder, vilka sedan ställdes på två för ändamålet byggda flottor. Dessa sattes i sjön att driva för vind och våg, och där bilderna stannade, där skulle kyrkan ånyo uppbyggas:

Cunga cuvat culkene
Sinne kircko tehtäne.

Petrus' och Paulus' bilder blevo av vädret drivna till Vesilaks, där 1422 en stenkyrka blev färdig, såsom biskop Konrad Bitz brev av år 1461 utvisar. De två andra bilderna drevo till Pelkan taipale i Lempäälä, där enligt samma brev år 1418 en kyrka byggdes[2].

Så väver folksägnen sitt brokiga nät omkring verkligheten, och visar, huru djupt dessa gamla bilder ännu sysselsätta folkets fantasi. De lärde ägnade ej mycket intresse åt dem. Elias Brenner, som gjorde sina antikvariska resor i Finland 1670—72, intresserade sig mest för det rent historiska, för vapensköldar o. d., på sin höjd för S. Henriksbilder; det konstnärliga värdet hos de gamla bilderna såg han troligen ej. I 1700-talets resebeskrivningar och sockenhistoriker omnämnas de ej sällan, men mera som kuriositeter, och alltid i korta och allmänna ordalag samt i regeln med oriktiga benämningar. Det var för övrigt troligen den antikiserande smaken under slutet av 1700-talet, som äntligen lät en bildstorm bryta ut över »de påviske belätena».

[1] E. Aspelins beskrivning i Finska Fornminnesföreningens arkiv.
[2] Reinholmska samlingen å Historiska Museet i Helsingfors: LXXVII. 965.

Hipping säger sålunda om Pernå kyrka, icke utan tillfredsställelse; »Några usla Jungfru Marie och Apostlabilder fanns ännu för en tid sedan, men äro nu helt och hållet förstörda [1]». På andra ställen målade man sniderierna vita, för att giva dem likhet med den grekiska konstens mästerverk. Det var åtminstone icke en så radikal åtgärd, som det för hundra år sedan överallt pågående vitlimmandet av de medeltida kalkmålningarne i våra kyrkor.

Med vår tid har en ny dag randats över de gamla bilderna. Forskningen har bemäktigat sig detta viktiga material till belysande av vår medeltida kultur, och de ha sökts fram ur gömda vrår för att på sitt sätt vittna om gångna tider. Vare även de för vårt folk en erinran om, huru rik och mångsidig våra förfäders kultur var, och huru djupt den rotade i västerlandets kultur.

[1] Hipping: Perno socken p. 109.

Förteckning över altarskåp, helgonbilder o. a. träsniderier i Finlands kyrkor.

Förteckningen upptager alla de kyrkor, vilkas namn förekomma i medeltida urkunder [1] eller i vilka medeltida konstminnen påträffats. För de kyrkor, i vilka inga träsniderier finnas eller veterligen funnits, angives detta med ordet: intet. Såsom stöd härför anföres i de flesta fall Neovii arbete [2] eller kyrkoherdarnes år 1888 till Arkeologiska Kommissionen insända uppgifter om kyrkorna och deras inventarier. För de övriga uppgives den konstarkeolog, vilken tidigast undersökt resp. kyrka; de kyrkor, som jag besökt, äro dessutom angivna med en *. Jag står dock ensam för förteckningen i nu föreliggande form, enär jag ofta i fråga om benämningar o. a. avviker från mina föregångare. Avvikelserna ha ej synts mig vara av sådan betydelse, att de här bort upptagas. Hausens kyrkobeskrivningar äro publicerade; de övrigas förvaras i Historiska Museets i Helsingfors topografiska arkiv, där också andra källor i stor mängd finnas ordnade.

Föremålen äro så vitt möjligt uppräknade i tidsföljd inom varje kyrka; figurbilder dock främst. De föremål, vilka ej daterats, äro enligt min åsikt till allra största delen inhemska arbeten av ringa konstvärde eller intresse för övrigt, från slutet av 1400-talet eller början av följande sekel. Alla bestämningar äro mina; endast helgonskåpet i Houtskär är daterat, till 1508.

För att undvika ständiga upprepningar i texten, har jag där uppgivit endast namnet på de kyrkor, där resp. föremål ursprungligen förvarats, men däremot icke det museum, dit bilderna senare förts. Sålunda: S. Henrik i Ackas kyrka, och

---

[1] Leinberg: Finlands territoriala församlingar.

[2] Neovius: Inventarier. Även andra källor ha anlitats: stipendiatberättelser m. m.

icke: S. Henrik från Ackas kyrka i Statens Historiska Museum i Helsingfors. I förteckningen ha däremot alla museiföremål angivits, jämte inventariinummer. (Hist. Mus. = Statens Hist. Mus. i Helsingfors).

Förteckningen avser tillika att vara ett register över texten, och har hänvisning gjorts till de sidor, där resp. föremål beskrivits eller omnämnts. Med ledning härav kunna också bilder, som omtalats på flere ställen, identifieras. De viktigare ställena utmärkas med *kursiv stil.*

Slutligen har jag, då jag i ganska stor omfattning berört de ännu icke publicerade träsniderierna i Sverige, ansett mig böra bifoga ett register också över dem.

12. S. Jakob. Hist. Mus. 4362. 4.
13. S. Mikael. Hist. Mus. 4362. 5.
14. En apostel. Hist. Mus. 4362. 6.
15. Helgonskåp: en apostel. Hist. Mus. 4362. 19.
16. Draken från en S. Göransgrupp.
17. Krucifix.
18. Krucifix.

* 5. **Borgå** (Neovius: Inventarier).
1. S. Kristofer. Försvunnen.

* 6. **Eckerö** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1300—25. S. *56*, 61, 81.
2. S. Vitus. Början av 1500-talet. S. *277*.
3. S. Sebastian.
4. Krucifix.

7. **Elimä** (Hausen 1876). Intet.
8. **Esbo** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888). Intet.
9. **Eura** (Lindström: Eura socken). Intet.
10. **Euraåminne** (Aspelin 1874).
1. Altarskåp. 1425—50. Raumo Mus. S. *125—129*, 146. Avb. s. 121, 126.

* 11. **Finström** (Nervander 1871).
1. Krucifix. 1300—50. S. *78—79*, 81.
2. Altarskåp (pietà och 6 helgon). 1470—90. S. *223—225*, 284, 285. Avb. s. 224.
3. Altarskåp (pietà och 2 helgon). 1450—1500. S. 284.
4. Helgonskåp: S. Mikael. S. 236, 278.
5. Helgonskåp: S. Antonius.
6. Helgonskåp: S. Margareta.
7. En konung.

12. **Föglö** (Nervander 1871). Intet.
13. **Gamla Karleby** (Nervander 1896). Intet.
14. **Geta** (Nervander 1871). Intet.

* 15. **Halikko** (Nervander 1885).
1. Altarskåp. C. 1440. S. *131—132*. Avb. s. 131.
2. Två figurer ur »S. Annas släkt». 1475—1500. S. *261*.
3. Krucifix.

* 16. **Hammarland** (Nervander 1871).
1. 11 bilder ur ett altarskåp. 1470-talet. Delvis Abo

Mus. L. 50. S. *225—226*,[1] 227, 228, 252, 287, 293. Avb. s. 121, 225.

17. **Harjavalta** (Nervander 1887). Intet.

* 18. **Hattula** (Nervander 1887).
1. Madonna. 1350—60. S. 35, *51—52*, 61.
2. Krucifix. 1300-talet. S. 79—80.
3. Altarskåp (tomt), nedtill målningar. 1450—70. S. *267*.
4. S. Brigitta. 1460—1500. S. 263.
5. Grupp: Kristus bär sitt kors (2 fig.). S. *289*.
6. En man i världslig dräkt. S. 289.
7. S. Olof. 1500—25. S. 65, 312, *313*.
8. Ur ett altarskåp: madonnan och en konung.
9. Ur ett altarskåp: S. Martin och S. Lars.
10. Gud Fader. Fragment ur en grupp »Nådastolen».
11. Madonna.
12. S. Anna.
13. Johannes evangelisten.
14. Johannes döparen.
15. S. Jakob.
16. En apostel.
17. S. Mikael.
18. S. Stefan (?).
19. S. Göran med draken.
20. S. Göran (?).
21. S. Henrik.
22. Okänt kvinnligt helgon.
23. Maria och Johannes. Från en krucifixgrupp.
24. Krucifix.
25. Krucifix.

19. **Hauho** (Nervander 1892).
1. En konung. 1300-talet. S. 66.
2. Ur ett altarskåp: Johannes evangelisten och S. Stefan. 1500—25. Hist. Mus. 2181. 1—2. S. *310*.
3. Madonna.
4. S. Anna.
5. Ur ett altarskåp: två apostlar.
6. En apostel.

7. S. Lars.
8. Krucifix.

20. **Helsinge** (Hausen 1876).
1. S. Stefan. 1475—1500. Hist. Mus. 1142. 1. S. 266.
2. Job (?). S. 289.
3. Job (?). Hist. Mus. 1142. 2. S. 289.
4. S. Anna.
5. Krucifix.
6. Krucifix.

* 21. **Hollola** (Nervander 1892).
1. Madonna. 1350—60. S. *52*, 61.
2. S. Olof. 1450—75. Tavastl. Mus. S. 65, *265*. Avb. s. 265.
3. Johannes evangelisten. Tavastl. Mus. 1450—1500. S. 228—229.
4. Maria Magdalena. 1450—1500. S. 228—229.
5. Ur ett altarskåp: 8 helgon. 1470-talet. S. *227—229*, 293.
6. Ur ett altarskåp: S. Lars och S. Stefan. 1460—90. S. *266*.
7. S. Anna. 1475—1500. S. *262*, 294.
8. S. Jakob. S. 267.
9. Helgonskåp: S. Brigitta. S. 275.
10. Helgonskåp: S. Henrik. S. 275.
11. Krucifix. 1475—1500. S. 282.
12. Pietà. 1400—50.
13. Madonna. 1400—50.
14. S. Henrik.
15. S. Karin.
16. S. Göran med draken.
17. En apostel.
18. Krucifix.
19. Korstolar. 1480—90. Hist. Mus. 4411. 3, 4962. S. 65, *199—203*, 206, 213. Avb. s. 201.
20. Två ljusstavar. Hist. Mus. 4411. 2.

* 22. **Houtskär** (Nervander 1871).
1. Helgonskåp: Okänt kvinnligt helgon. 1508. Hist. Mus. 2207. S. 225, *305—309*, 340. Avb. s. 306, 307.

23. **Ijå** (Nervander 1896). Intet.

* 24. **Ikalis** (Meinander 1901).
1. S. Olof. Början av 1400-talet. Hist. Mus. 1974. 3. S. 65, *143*, 231.
2. Madonna. C. 1500. Hist. Mus. 1974. 1.
3. En apostel. 1500—25. Hist. Mus. 1974. 4. S. 270.
4. S. Jakob. Hist. Mus. 1974. 2.

* 25. **Ilmola** (Meinander 1900).
1. Ur ett altarskåp: 4 helgon. Början av 1500-talet. S. *280*.
2. S. Gertrud. S. 280.
3. S. Paulus.

26. **Ingå** (Hausen 1870). Intet.

27. **Itis** (Neovius: Inventarier). Intet.

28. **Janakkala** (Nervander 1887).
1. Helgonskåp: madonna. Början av 1400-talet. Hist. Mus. 1319. S. *139—40*. Avb. s. 139.
2. Ur ett altarskåp: S. Lars och S. Stefan. 1460—90. Hist. Mus. 1320, 1321. S. 266.
3. S. Olof. 1475—1500. Hist. Mus. 1318. S. 65, 265.
4. S. Jakob. Efter 1500. Hist. Mus. 1323. S. *272*.
5. S. Lars. Hist. Mus. 1324.
6. En apostel. Hist. Mus. 1322.

29. **Jockas** (Neovius: Inventarier). Intet.

* 30. **Jomala** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1350—60. S. *57*, 61, 84. Avb. s. 57.
2. Krucifix. 1300-talet. S. *80*, 218.
3. Ur ett altarskåp: 6 figurer (korsfästelsen). 1440—60. S. *218—219*.
4. S. Anna.
5. Krucifix.

* 31. **Jämsä** (Meinander 1902).
1. Helgonskåp: madonna, samt målningar. Slutet av 1400-talet. S. *233*, 294.
2. Krucifix. Slutet av 1400-talet. S. 282.
3. S. Mikael.

32. **Jääskis** (Neovius: Inventarier). Intet.

33. **Kalajoki** (Nervander 1896). Intet.

34. **Kalvola** (Nervander 1887).

1. S. Erik (?) 1300—25. Hist. Mus. 1184. 3. S. 61, *66—67*, 73, 81. Avb. s. 66.
2. En konung. C. 1325. Wichtis folkhögskola. S. 72[1].
3. Madonna. C. 1425. Hist. Mus. 1184. 1. S. *140*. Avb. s. 140.
4. Okänt kvinnligt helgon. 1500—25. Hist. Mus. 1184. 2. S. *309*.
5. Krucifix. Hist. Mus. 1184. 4.

35. **Kangasala** (Nervander 1892).
1. Maria. Från en krucifixgrupp.
2. Johannes evangelisten.
3. S. Henrik.

* 36. **Karis** (Hausen 1870; Nervander 1894).
1. En konung. 1350—1400. S. 72, 74.
2. S. Karin. C. 1400. Hist. Mus. 5200. S. *136—138*. Avb. s. 138.
3. Pietà. 1400—25. S. 142.
4. S. Antonius. S. 142. Kanske samhörig med föreg.
5. S. Brigitta. 1470—90. S. *265*.
6. S. Lars. 1475—1500. S. *265*.
7. S. Erasmus. Början av 1500-talet. S. 277.
8. Den uppståndne Kristus. S. 288.
9. Johannes döparen[2].
10. Okänt kvinnligt helgon.

* 37. **Karkku** (Nervander 1892).
1. S. Anna. 1475—1500. S. 262, 294.
2. Ur ett altarskåp: Johannes evangelisten och Johannes döparen. 1475—1500. S. *266*, 294.
3. S. Mikael. C. 1500. S. *266*, 294.
4. Misericordiebild. S. 288.
5. Johannes evangelisten.
6. S. Brigitta.
7. S. Lars.
8. S. Göran till häst.

[1] Enligt en av notarien K. Soikkeli meddelad fotografi är bilden hel, ej ett fragment, såsom det uppgives sid. 72.

[2] Avb. hos Forsström: Keskiajan Historia p. 710

9. En konung.
10. En apostel.
11. Okänt kvinnligt helgon.
12. Okänt kvinnligt helgon.

38. **Karlö** (Nervander 1896).
1. Ur ett altarskåp: 11 apostlar. Slutet av 1400-talet. S. 280.
2. Madonna. C. 1500. S. 280.
3. S. Lars. C. 1500. S. 280.
4. S. Brigitta. C. 1500. S. 280.

39. **Kemi** (Nervander 1896).
1. S. Olof. C. 1500. S. 65, 280.
2. Okänt kvinnligt helgon. S. 280.
3. Misericordiebild. S. 288.
4. S. Anna.
5. S. Jakob.
6. S. Lars.

40. **Kiikala** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1887). Intet.

* 41. **Kimito** (Stiernman: Minnesmärken).
1. S. Andreas. Saknas nu.

42. **Kisko** (Nervander 1885).
1. Madonna. 1475—1500. S. 263.
2. S. Anna.
3. S. Mikael.
4. En konung.
5. Okänt kvinnligt helgon.

* 43. **Kivinebb** (Meinander 1901). Intet.

44. **Kjulo** (Salminen: Köyliön pitäjä). Intet.

* 45. **Korpo** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1250—75. Hist. Mus. 1744. 1. S. 7, *33—39*, 67. Avb. s. 34.
2. Madonna. Inemot 1400. S. *57—58*, 62.
3. Altarskåp. 1460—80. S. 65, *221—223*, 226. Avb. s. 222.
4. Kristi grav. Hist. Mus. 1744. 2. S. 273.
5. S. Karin. Början av 1500-talet. S. *308—309*
6. S. Olof. S. 65.
7. S. Göran till häst. S. 277.

8. S. Mikael.
9. Krucifix.
10. Korstolar. 1460—80. S. *193—194*, 195, 204, 205, 213.
11. Två ljusstavar.

* 46. **Korsnäs** (Meinander 1900).
1. Madonna. 1475—1500. Hist. Mus. 2276. 1. S. 280.
2. Madonna. 1475—1500. Hist. Mus. 2276. 2. S. 280.
3. Johannes döparen. C. 1500. Hist. Mus. 2276. 4. S. 279—280.
4. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 2276. 3.

47. **Koskis** (Neovius: Inventarier). Intet.

* 48. **Kumlinge** (Nervander 1871).
1. Helgonskåp. 1250—75. S. 10, *11—22*, 33, 39, 45, 70, 84, 97, 98, 129, 292. Avb. s. 12.
2. Krucifix 1300—50. S. 78, 79, 81.

49. **Kumo** (Nervander 1887). Intet.

50. **Kustö** (Nervander 1885). Intet.

51. **Kymmene** (Hausen 1876). Intet.

52. **Kyrkslätt** (Hausen 1870).
1. S. Olof. C. 1340. S. 84. Försvunnen.

53. **Kärkölä** (Nervander 1892). Intet.

54. **Kökar** (Hausen 1871).
1. Krucifix.

* 55. **Laihela** (Meinander 1900).
1. Ur ett altarskåp: tre helgon. C. 1500. S. *279*.
2. Okänt kvinnligt helgon. S. 280.
3. Krucifix. 1475 -1500. S. 282.
4. Ur ett altarskåp: S. Brigitta och S. Karin (?).
5. S. Stefan.
6. S. Göran till häst.
7. En apostel.
8. Krucifix.

56. **Lampis** (Nervander 1892).
1. S. Anna. 1475—1500. S. *262*, 294. Avb. s. 262.
2. Helgonskåp: S. Agnes. 1500—25. S. 277.
3. Pietà. S. 284.
4. Misericordiebild. S. 288.
5. En apostel.

6. En konung. C. 1500. S. 66.
7. En konung. 1500—25. S. 66, 270.

* 57. **Lappfjärd** (Meinander 1900).
1. S. Olof. 1475—1500. S. 65, 265.
2. Krucifix. 1475—1500. S. 282.
3. Madonna (?).
4. S. Anna (?).
5. S. Lars.
6. S. Brigitta.
7. En apostel.

58. **Lappi** (Aspelin 1874).
1. En konung. 1350—1400. Raumo Mus. S. 72, 74.
2. Maria och Elisabet. Efter 1500. Raumo Mus. S. *309—310.*
3. S. Anna. Raumo Mus.
4. Pietà. Raumo Mus. S. 284.
5. En apostel. Raumo Mus.

59. **Lappträsk** (Hausen 1876). Intet.

60. **Lappvesi** (Cederhvarf 1896). Intet.

61. **Lavansaari** (Frankenhaeuser 1907).
1. Madonna. C. 1500.

62. **Lemböte** ruiner. (Nervander 1871). Intet.

* 63. **Lemland** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1300—25. S. *56,* 61, 81.
2. Madonna. 1350—60. S. *57,* 61, 84.
3. Krucifix. 1300-talet. S. 80.
4. Altarskåp. 1440—60. S. 65, *218,* 225, 226.
5. S. Brigitta. S. 263.
6. S. Jakob.
7. S. Henrik.
8. Krucifix.

* 64. **Lemo** (Aspelin 1874).
1. Krucifix. 1300-talet. S. 79.
2. Krucifix. 1300-talet. S. 79.
3. Altarskåp. C. 1500. S. 65, *276.*
4. S. Göran till häst.

65. **Lempäälä** (Nervander 1892). Intet.

* 66. **Letala** (Aspelin 1874).
1. Madonna. 1300-talet. S. 60.

2. Kristi grav. 1450—1500. S. 273, 288.

* 67. **Lillkyro** (Meinander 1900).
1. S. Henrik. Början av 1500-talet. S. 280.
2. S. Gertrud. S. 280.
3. S. Karin (?).
4. Okänt kvinnligt helgon. S. 280.
5. Krucifix. C. 1500. S. 282.
6. S. Göran till häst.

68. **Limingo** (Nervander 1896). Intet.

69. **Lochteå** (Nervander 1896). Intet.

* 70. **Loimijoki** (Nervander 1887). Intet.

* 71. **Lojo** (Hausen 1870).
1. S. Stefan (?). Gärknäs i Lojo.
2. S. Göran.
3. Krucifix.

* 72. **Lokalaks** (Aspelin 1874)[1].
1. Madonna.
2. S. Anna.
3. Johannes evangelisten.
4. Gud Fader, ur en grupp Nådastolen.
5. Krucifix.

73. **Loppis** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888). Intet.

74. **Lundo** (Nervander 1885).
1. Ur ett altarskåp: S. Petrus och S. Paulus. 1350—60. Åbo Mus. L. 143, 144. S. *75*. Avb. s. 75.
2. Altarskåp. C. 1500. Åbo Mus. osign. S. 252, *275—276*, 293.
3. Ur ett altarskåp: S. Sigfrid och S. Barbara. Åbo Mus. osign.[2] S. 271.
4. Helgonskåp: S. Anna. C. 1500. Åbo Mus. L. 149. S. *275*.
5. Gud Fader, ur en grupp »Nådastolen». S. 287.
6. Helgonskåp: okänt kvinnligt helgon. C. 1500. Åbo Mus. osign. S. 275.
7. S. Lars. C. 1500. Åbo Mus. L. 148. S. 270.

[1] Vid mitt besök 1906 återfann jag ej bilderna.

[2] Flere bilder i Åbo Museum sakna signatur, men åtminstone en del av dem är från Lundo. Jfr Nervanders beskrivning. En fullständig identifiering mellan denna och bilderna i Åbo Museum har jag ej lyckats åstadkomma.

8. S. Sebastian. C. 1500. Åbo Mus. L. 139. S. 270.
9. En apostel. Åbo Mus. L. 147. S. 270.
10. Job. Åbo Mus. L. 138. S. 289.
11. Ur ett altarskåp: tre apostlar.
12. Helgonskåp: S. Lars.
13. S. Lars. Åbo Mus. L. 150.
14. Maria, från en krucifixgrupp. Åbo Mus. L. 146.
15. Okänt helgon i munkdräkt. Åbo Mus. L. 145.
16. En apostel. Åbo Mus. L. 141.
17. Madonna.
18. Madonna.
19. En konung.
20. S. Mikael. Åbo Mus. L. 137.
21. Krucifix.
22. Krucifix.

75. **Luvia** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1887).
1. Madonna.
2. Misericordiebild.
3. En konung.
4. S. Anna.

* 76. **Masku** (Aspelin 1874).
1. Altarskåp. Början av 1500-talet. S. *313—314*. Avb. s. 314.
2. Johannes döparen.
3. Krucifix.
4. Krucifix.

77. **Messuby** (Nervander 1892).
1. Madonna. 1460—90. Hist. Mus. 1182. S. 263.
2. En konung.
3. En apostel.
4. S. Mikael.

78. **Mola** (Neovius: Inventarier). Intet.

* 79. **Muhos** (Nervander 1896). Intet.

* 80. **Munsala** (Meinander 1900).
1. S. Henrik. C. 1500.
2. Johannes evangelisten.
3. Johannes döparen.
4. Krucifix.

81. **Mustasaari** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888). Intet.

* 82. **Nagu** (Nervander 1871).
1. Altarskåp. C. 1470. Hist. Mus. 1620. S. *219—221*, 224, 226, 339. Avb. s. 219.
2. S. Brigitta. Åbo Mus. osign.
3. S. Anna. Åbo Mus. osign.
4. Okänt manligt helgon. Åbo Mus. osign.
5. Okänt kvinnligt helgon. Åbo Mus. osign.

83. **Nastola** (Neovius: Inventarier).

84. **Nedertorneå** (Nervander 1896). Intet.

* 85. **Nousis** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1325—50. Hist. Mus. 2073. 1. S. *53—54*, 57, 59, 61. Avb. s. 53.
2. Den återuppståndne Kristus. 1350—60. Hist. Mus. 2073. 4. S. *76*, 288.
3. En apostel. 1350—60. Hist. Mus. 2073. 11. S. *75—76*.
4. S. Jakob. 1350—60. Hist. Mus. 2073. 2. S. *76*.
5. Misericordiebild. Hist. Mus. 2073. 5. S. 288.
6. S. Lars. 1500—25. Hist. Mus. 2073. 9. S. 270.
7. S. Sebastian. 1500—25. Hist. Mus. 2073. 7. S. 270.
8. Ur ett altarskåp: S. Martin och S. Vitus. 1500—25. Hist. Mus. 2073. 8, 10. S. 277.
9. Helgonskåp: S. Henrik. S. 293.
10. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 2073. 3.
11. S. Göran, fragment.
12. Krucifix. Hist. Mus. 2073. 6.

86. **Nykyrka** (Neovius: Inventarier). Intet.

* 87. **Nykyrko** (Aspelin 1874).
1. En konung. 1325—50. Hist. Mus. 4971. S. 66, *68—69*, 70, 72, 73, 99, 100. Avb. s. 68.
2. Altarskåp (Barbaralegenden). 1425—50. Hist. Mus. 4329. 6. S. *157—177*, 179, 194. 238, 341, 342. Avb. s. 159, 163, 165, 167, 173.
3. Madonna. 1460—90. S. 263.
4. Helgonskåp: S. Erik. S. 66.
5. Altarskåp med två helgon. S. 274.
6. S. Anna. 1470—90. S. 262.

7. S. Sebastian. Efter 1500. S. 270
8. Madonna.
9. S. Lars.
10. Okänt kvinnligt helgon.
11. S. Göran till häst.
12. Korstolar. 1460—80. Hist. Mus. 4329. 1—3. S. *194—199*, 203, 206, 213, 214. Avb. s. 195, 197.

* 88. **Nystad** (Aspelin 1874).
1. Pietà. 1400—25. S. 142.
2. Madonna. Inemot 1450. Hist. Mus. 2013. 1. S. *144—147*, 150, 314. Avb. s. 145.

* 89. **Nådendal** (Nervander 1971).
1. Altarskåp. 1480—1500. S. 65, 122, *254—261*, 276, 294. Avb. s. 255, 257.
2. Kristushuvud. 1450—1500. S. *282—283*, 286. Avb. s. 283.
3. Pietà. S. 284.
4. Okänt kvinnligt helgon.
5. Sakramentshus. S. 188.
6. Hostiarium (?). Hist. Mus. 2034.

* 90. **Närpes** (Meinander 1900). Intet.

91. **Olofsborg?** (Frankenhaeuser 1907).
1. Madonna. Nyslotts Mus.

' 92. **Oripää** (Nervander 1887).
1. Krucifix. 1475—1500. S. 282.
2. Helgonskåp: madonna. Början av 1500-talet. S. 274.
3. S. Henrik. 1500—25. S. 274.
4. Helgonskåp: S. Lars.
5. Helgonskåp: S. Anna.
6. Okänt kvinnligt helgon. S. 274.
7. S. Brigitta.
8. S. Göran till häst.
9. Krucifix.
10. Krucifix.

93. **Padasjoki** (Neovius: Inventarier).
1. S. Olof. 1300—25. Hist. Mus. 3613. 4. S. *68*, 73, 81.
2. S. Brigitta. 1475—1500. Hist. Mus. 3613. 2. S. *262—263*. Avb. s. 263.

3. S. Anna. Hist. Mus. 3613. 3.
4. En apostel. Hist. Mus. 3613. 1.

94. **Pargas** (Nervander 1871).
1. S. Brigitta. 1450—1500. Hist. Mus. 1895. 1. S. 263.
2. S. Anna. Hist Mus. 1895. 2. S. 275.
3. Johannes döparen. C. 1500. Hist. Mus. 1895. 3. S. 270.
4. Johannes evangelisten. C. 1500. Hist. Mus. 1895. 6. S. 270.
5. En apostel. C. 1500. Hist. Mus. 1895. 5. S. 270.
6. S. Karin. Efter 1500. Hist. Mus. 1895. 8. S. 270.
7. S. Henrik. Hist. Mus. 1895. 4.
8. En konung. Hist. Mus. 1895. 7.
9. Krucifix.

* 95. **Pedersöre** (Nervander 1896; Aspegren: Pedersöre sokn).
1. Madonna. 1475—1500. S. 147, 263.
2. Krucifix. 1475—1500. S. 282.
3. Altarskåp (Nedtagningen från korset). S. 279. Försvunnet.
4. Altarskåp (Nådastolen? och två helgon). Försvunnet.

* 96. **Pemar** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1887 [1]).
1. Altarskåp.
2. Altarskåp.
3. S. Göran.
4. S. Jakob.

* 97. **Pernå** (Hausen 1876; Hipping: Perno socken).
1. Krucifix. 1300-talet. S. 77—79.
2. Maria och Johannes, ur en krucifixgrupp. 1400-talet.
3. Altarskåp. 1500—25. S. 329—333, 339, 340. Avb. s. 331
4. Flere förstörda bilder. S. 343.

98. **Pikis** (Nervander 1885). Intet.

* 99. **Pojo** (Nervander 1885).
1. Madonna. Inemot 1350. S. *59*, 61.
2. Pietà. 1450—1500. S. 286.
3. Jesu födelse. Relieffragment. 1470-talet. S. 263, 264, 294.

---

[1] I anförda skrivelse uppgivas efter kyrkans inventarium 2 altarskåp (det ena med målade dörrar) och en S. Göransbild. Nervander omnämner intet härav i sin berättelse 1885, och icke heller jag har under besök i kyrkan funnit annat än en S. Jakobsbild.

4. Ur ett altarskåp: S. Olof och ett okänt kvinnligt helgon. Slutet av 1400-talet. S. 65, 264.
5. S. Sigfrid. Hist. Mus. 1132. 2. S. 277.
6. En apostel.
7. En apostel.
8. S. Göran till häst.
9. Krucifix.
10. Krucifix.
11. Korstolar. Försvunna. S. 212--213.

* 100. **Pyttis** (Hausen 1876).

1. Ur ett altarskåp: S. Mikael och S. Henrik. 1500—25. Borgå Mus. S. 310.
2. Marie kröning. 1500—25. Borgå Mus. S. 122, 310.
3. Helgonskåp: S. Anna. Borgå Mus.
4. Madonna. Borgå Mus.
5. Madonna. Borgå Mus.
6. S. Henrik [1].

101. **Pälkäne** (Nervander 1887).

1. Madonna. 1475—1500. Hist. Mus. 1183. 6. S. 147, 263.
2. S. Olof. 1475—1500. Hist. Mus. 1183. 1. S. 65, 265.
3. Ur ett altarskåp: S. Henrik, S. Jakob, madonnan. 1500—25. Hist. Mus. 1183. 2, 4, 7. S. 274.
4. Madonna. Hist. Mus. 1183. 5.
5. S. Lars. Hist. Mus. 1183. 9.
6. S. Sebastian. Hist. Mus. 1183. 3.
7. En apostel. Hist. Mus. 1183. 10.
8. Från en S. Göransgrupp: en prinsessa.

* 102. **Pöytis** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1887). Intet.

* 103. **Raumo** (Aspelin 1874).

1. Altarskåp. Inemot 1450. Raumo Mus. S. *118—125*, 217, 339, 340. Avb. s. 117, 119.

104. **Rengo** (Nervander 1887).

1. S. Martin (?) [2].

---

[1] Använd som underlag för predikstolen och först 1907 bragt i dagen vid en reparation. Medd. av C. Frankenhaeuser.

[2] Kallas av folket „Rengon Jaakko". Avb. hos Forsström: Keskiajan Historia p. 365.

* 105. **Reso** (Nervander 1871).
1. Madonna. 1350—60. S. *52,* 61.
2. Den uppståndne Kristus. 1360—1400. S. *76,* 288.
3. S. Olof. 1400—50. S. 65, *143.*
4. Helgonskåp: S. Anna. C. 1500. S. *269.*
5. Helgonskåp: S. Lars. Efter 1500. S. 270.
6. En apostel S. 270.
7. S. Martin. S. 277.
8. S. Stefan. S. 270.
9. S. Brigitta. S. 270.
10. Helgonskåp: S. Henrik.
11. Krucifix.

106. **Rimito** (Aspelin 1874).
1. Altarskåp. 1450—70. S. *227,* 287.
2. Helgonskåp: Pietà.
3. Helgonskåp; S. Anna.
4. Helgonskåp: En konung.
5. S. Jakob.
6. S. Jakob.
7. Okänt manligt helgon.
8. S. Göran, stående på en drake.
9. Krucifix.

107. **Rusko** (Aspelin 1874).
1. S. Olof. 1250—75. Abo Mus. osign. S. *31—33,* 39, 66. Avb. s. 32.
2. Madonna. Inemot 1400. Åbo Mus. L. 88. S. *59,* 62.
3. En apostel. C. 1500. Åbo Mus. L. 84. S. 270.
4. S. Sebastian. Åbo Mus. L. 89. S. 270.
5. S. Martin. Åbo Mus. L. 83. S. 277.
6. Gud Fader, ur en grupp Nådastolen. Abo Mus. L. 87. S. 273, 287.
7. S. Göran med draken. Åbo Mus. L. 82. S. 277.
8. S. Petrus. S. 271. Åbo Mus. osign.
9. S. Anna. Åbo Mus. L. 86.
10. Okänt kvinnligt helgon. Åbo Mus. L. 70.
11. Krucifix.
12. Krucifix.

* 108. **Sagu** (Hausen 1871).
1. Helgonskåp: Madonnan. S. *188*, 191.
2. Krucifix. 1475—1500. S. 282.
3. Krucifix. 1475—1500. Hist. Mus. 4253. 14. S. 282.
4. Krucifix.
5. S. Lars. Hist. Mus. 4253. 13.
6. S. Göran till häst.
7. Sakramentshus. S. 188.
8. Korstolar. 1460—80. S. *187—193*, 194, 195, 199, 200, 203, 205, 212, 213, 214. Avb. s. 189, 191.

* 109. **Salo** (Nervander 1896).
1. Helgonskåp: S. Olof, med målningar. 1425—50. S. 65, *147—150*, *152—155*, 212, 279. Avb. s. 148, 149.
2. Helgonskåp: Madonna, med målningar. Omkring 1450. S. 65, 147, *150—152*, *155—157*, 279. Avb. s. 151.
3. Altarskåp: Petrus och Paulus. C. 1500. S. *279*.
4. Ur ett altarskåp: Johannes evangelisten och Johannes döparen. S. 279.
5. S. Brigitta. 1450—1500. S. 263.
6. Ett okänt kvinnligt helgon.
7. Krucifix. 1475—1500. S. 282.

* 110. **Saltvik** (Nervander 1871).
1. Krucifix. 1260—90. S. *22—30*, 39, 40, 77, 78. Avb. s. 23.
2. Altarskåp. Efter 1460. S. *219*.

* 111. **S. Bertils** (Nervander 1885).
1. En konung. 1325—50. S. 66, *72*, 74.
2. Helgonskåp: S. Henrik. C. 1500. S. 273.
3. Helgonskåp: S. Jakob. S. 273.
4. Helgonskåp: S. Petrus. S. 273.
5. En apostel. Efter 1500. S. 271.
6. Misericordiebild. S. 288.
7. S. Sebastian. S. 270.
8. S. Sebastian. S. 271.
9. S. Brigitta. S. 271.
10. S. Agnes. S. 277.
11. Madonna.
12. Johannes döparen. S. 271.

13. S. Göran till häst.
14. Krucifix. S. 282.
15. Ett Johanneshuvud (dopfuntslock). S. 271.

* 112. **S. Karins** (Nervander 1871).
1. Madonna. C. 1500. Hist. Mus. 4422. 3. S. 271.
2. En konung. Hist. Mus. 4422. 7. S. 271.
3. En apostel. Hist. Mus. 4422. 6. S. 271.
4. Ur ett altarskåp: en konung och en apostel. Hist. Mus. 4422. 9, 10. S. 271.
5. S. Martin. Hist. Mus. 4422. 8. S. 277.
6. Johannes evangelisten. Hist. Mus. 4422. 5.
7. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 4422. 4.
8. Krucifix.

* 113. **S. Marie** (Nervander 1871 [1]).
1. Madonna. 1350—60. S. *52,* 61.
2. Krucifix. 1300-talet. S. *79.*
3. Altarskåp. C. 1450—60. S. *130—131.*
4. Misericordiebild. S. 288.
5. S. Brigitta. 1450—1500. S. *263.*
6. S. Dionysius. Inemot 1500. S. 277.
7. Helgonskåp: S. Mikael.
8. Madonna.
9. Madonna.
10. S. Lars.
11. S. Anna.
12. S. Mikael.
13. S. Sebastian.
14. S. Martin.
15. En konung.
16. Okänt manligt helgon.
17. Okänt kvinnligt helgon.
18. Ur ett helgonskåp: två apostlar.
19. Krucifix.
20. Korstolar. S. 212, 213.

114. **S. Michel** (Neovius: Inventarier). Intet.

---

[1] Alla utom n. 2 och 3 uppbrunna 1872.

* 115. **S. Mårtens** (Nervander 1885).
1. Ur ett altarskåp: Marie kröning och 4 helgon. C. 1450. (2 helgon: Hist. Mus. 2362. 3, 4). S. *130*.
2. Madonna. 1475—1500. Hist. Mus. 2362. 1. S. 263.
3. S. Lars. 1475—1500. Hist. Mus. 837. S. 266.
4. En apostel. C. 1500. Hist. Mus. 2362. 2. S. 271.
5. En konung. S. 271.
6. S. Sebastian. S. 271.
7 S. Henrik.
8. S. Lars.
9. S. Erik (?).
10. S. Anna.
11. En biskop.
12. En apostel.
13. Okänt kvinnligt helgon.
14. Krucifix. S. 282.
15. Krucifix.

116. **Sastmola** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888).
1. Madonna.

* 117. **Sibbo** (Hausen 1876). Intet.

118. **Sjundeå** (Hausen 1870).
1. Krucifix.

119. **Somero** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888).
1. Altarskåp. Början av 1500-talet. Hist. Mus. 1180. 1. S. *314—316*. Avb. s. 315.
2. S. Jakob. Hist. Mus. 1180. 5. S. *273*. Avb. s. 273.
3. S. Anna. Hist. Mus. 1180. 6.
4. S. Petrus. Hist. Mus. 1180. 7.
5. Nådastolen. Hist. Mus. 1180. 4. S. 287.
6. En biskop. Hist. Mus. 1180. 3. S. 293.
7. Madonna. Hist. Mus. 1180. 12. S. 147.
8. S. Göran, stående på en drake. Hist. Mus. 1180. 2.

* 120. **Storkyro** (Nervander 1885).
1. Madonna. Början av 1400-talet? S. *60*, 147, 247.
2. Helgonskåp: S. Henrik. Kort efter 1450. S. 157, 247, *253—254*. Avb. s. 247, 253.
3. Ur ett altarskåp: 3 helgon, 4 reliefer. 1475—1500. S. 246, *248—252*, 264, 279, 293. Avb. s. 249.

4. Ur ett altarskåp: 22 helgon. 1475—1500. S. 157, *246—252,* 279, 293.
5. Helgonskåp: Nådastolen. Slutet av 1400-talet. S. *247,* 252, 287.
6. Ur ett altarskåp: S. Lars och S. Stefan. S. *247,* 252.
7. S. Göran till häst. S. *247,* 252.
8. Krucifix.

* 121. **Sund** (Nervander 1871).
1. Krucifix. 1260—90. S. *24, 27,* 30, 39, 40, 77, 78.
2. Madonna. 1300-talet. Åbo Mus. L. 43. S. *57.*
3. En konung. 1325—50. Åbo Mus. L. 44. S. 66, *72,* 73, 74.
4. Altarskåp. 1425—50. S. *216—218,* 339.
5. Ur ett altarskåp: 2 apostlar. Åbo Mus. L. 49 och 52.
6. Maria, från en krucifixgrupp. Åbo Mus. L. 46.
7. S. Göran. Åbo Mus. L. 45.
8. S. Gertrud. Åbo Mus. L. 53.
9. Krucifix. Åbo Mus. L. 51.

* 122. **Sysmä** (Meinander 1902).
1. Helgonskåp: S. Anna. C. 1500. S. *269.*
2. Helgonskåp: en apostel. Hist. Mus. 4880. S. *311.* Avb. s. 311.
3. Madonna. S. *276—277.*
4. Madonna.
5. S. Olof.
6. S. Jakob.
7. Krucifix.

123. **Säkylä** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse). Intet.

124. **Sääksmäki** (Nervander 1887).
1. S. Olof. 1300—25. Hist. Mus. 3510. 22. S. 61, 65, 66, *67,* 73, 81.
2. Ur ett altarskåp: S. Knut och S. Nicolaus. 1400—25. Hist. Mus. 3510. 9, 17. S. 64, *143.*
3. Helgonskåp: S. Stefan. C. 1500. Hist. Mus. 3510. 10. S. *268,* 269, 270, 272. Avb. s. 269.
4. Madonna. Hist. Mus. 3510. 18. S. *268—269,* 272.
5. Helgonskåp: S. Anna. Hist. Mus. 3510. 19. S. *275.*
6. Helgonskåp: S. Henrik. Hist. Mus. 3510. 16. S. 312—313. Avb. s. 121.

7. Altarskåp: S. Lars och S. Olof (?). Hist. Mus. 3510. 20, 21. S. *276*.
8. S. Dominicus. Hist. Mus. 3510. 15. S. 277.
9. S. Jakob. Hist. Mus. 3510. 8.
10. S. Brigitta. Hist. Mus. 3510. 7.
11. S. Sebastian. Hist. Mus. 3510. 13.
12. S. Göran, stående på en drake. Hist. Mus. 3510. 14.
13. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 3510. 11
14. Krucifix. Hist. Mus. 3510. 12.
15. Ljusstav. Hist. Mus. 3510. 30.

125. **Sääminge** (Neovius: Inventarier). Intet.

126. **Tammela** (Kyrkoherdeämb:s skrivelse 1888 [1]).
1—6. Helgonbilder.

127. **Tavastehus** (Ailio: Tavastehus). — Intet.

* 128. **Tavastkyro** (Meinander 1901).
1. S. Anna. Hist. Mus. 2024. 1.
2. S. Lars. Hist. Mus. 2024. 2.

* 129. **Tenala** (Nervander 1885).
1. Krucifix. 1300-talet. S. 78, 79, 81.
2. Marie kröning. C. 1450. S. *144*, 250.
3. En konung.

130. **Tuulois** (Nervander 1892).
1. Altarskåp: S. Andreas och S. Sebastian. C. 1500. Hist. Mus. 3303. 3. S. 273.
2. Helgonskåp: madonna. Hist. Mus. 3303. 1. S. 275.
3. Helgonskåp: S. Brigitta. Hist. Mus. 3303. 2. S. 275
4. Krucifix.
5. Krucifix.

131. **Tyrvis** (Nervander 1892).
1. Altarskåp: 1420—30. Hist. Mus. 1714, 1715. S. 103, *106—118*, 122, 178, 339. Avb. s. 108, 109.
2. S. Bernhard av Clairvaux. 1500—25. Hist. Mus. 1709. S. 278.
3. S. Stefan. Hist. Mus. 1708.
4. S. Anna. Hist. Mus. 1711.

[1] Genom ett missförstånd har jag ej kommit att undersöka denna kyrka. I kyrkoherdeämbetets skrivelse heter det, att 6 helgonbilder avförts ur inventariet. De kunna dock finnas i behåll.

5. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 1710.
6. Ur ett altarskåp: två okända kvinnliga helgon. Hist. Mus. 1712, 1713.

132. **Tyrvändö.** (Nervander 1887). Intet.

* 133. **Tövsala** (Nervander 1871).

1. Den uppståndne Kristus. 1360—1400. Hist. Mus. 2717. 1. S. *76*, 288
2. Maria, ur en grupp Marie kröning. 1400—25. Hist Mus. 2717. 2. S. *130*.
3. Helgonskåp: S. Anna. Mitten av 1400-talet. Hist. Mus. 2717. 3. S. *143—144*. Avb. s. 121[1].
4. Altarskåp. C. 1490—1500. Hist. Mus. 2717. 4. S. 66, *233—237*, 264, 276, 286, 293. Avb. s. 235.
5. Okänt kvinnligt helgon. Hist. Mus. 2717. 5. S. 293.
6. Krucifix.
7. Korstolar. C. 1470—90. S. *203—204*, 213. Hist. Mus. 2717. 6.
8. Läktarskrank. Kort före 1490. Hist. Mus. 2717. 7. S. 193, *204—205*, 206, 207, 212, 214.

* 134. **Uleåborg** (Nervander 1896). Intet.

* 135. **Ulfsby** (Meinander 1901).

1. S. Olof. C. 1430. S. 65, *143*, 231.
2. S. Anna. 1475—1500. S. *262*.
3. S. Brigitta. C. 1500. Satak. Mus. S. 271.
4. S. Martin. Satak. Mus. S. 277.
5. S. Vitus. Satak. Mus. S. 277.
6. S. Erasmus. Satak. Mus. S. 277.
7. S. Antonius. Satak. Mus.
8. En apostel. Satak. Mus.
9. Krucifix.
10. Helgonskåp: S. Olof. S. 65. Försvunnet.

* 136. **Urdiala** (Nervander 1887).

1. Helgonskåp. 1250—75. Hist. Mus. 4563. 1. S. *7—22*, 33, 39, 45, 50, 55, 58, 68, 84, 95, 97, 98, 129. Avb. s. 9,15.
2. Madonna. 1300—25. S. *58*, 61. Avb. s. 58.
3. Helgonskåp. 1350—60. Tav. Mus. S. *59*, 62, 71, 96, 152.

---

[1] Hela skåpet avb. hos Forsström: Keskiajan hist. p. 684.

4. Fragment av ett helgonskåp. S. 71.
5. Helgonskåp. 1475—1500. Tav. Mus. S. 65, *230—233*. Avb. s. 231.
6. S. Jakob.
7. S. Sebastian.
8. S. Johannes döparen.
9. S. Johannes evangelisten.
10. Krucifix.
11. Krucifix.

137. **Uskela** (Nervander 1885).
1. S. Sebastian. C. 1500. Hist. Mus. 1623. S. 270.
2. S. Henrik. Hist. Mus. 1622.
3. S. Karin. Hist. Mus. 1625.
4. S. Andreas. Hist. Mus. 1626.
5. Från en S. Göransgrupp: prinsessan. Hist. Mus. 1624.

138. **Veckelaks** (Hausen 1876). Intet.

139. **Vederlaks** (Rinne 1905). Intet.

* 140. **Vemo** (Aspelin 1874).
1. En biskop. 1325—50. Hist. Mus. 4328. 4. S. *74—76*, 81.
2. S. Margareta. C. 1400. Hist. Mus. 4328. 1. S. *133—134*, 136, 138, 139. Avb. s. 135.
3. Altarskåp. 1450—1500. Hist. Mus. 1785. S. *318—322*, 325, 326, 329. Avb. s. 317, 320, 321, 333.
4. S. Lars. 1500—25. Hist. Mus. 4328. 2. S. 310.
5. S. Anna. Hist. Mus. 4328. 3.

141. **Vesilaks** (Nervander 1892).
1. Okänt manligt helgon. Början av 1500-talet. Hist. Mus. 1181. 1. S. 312, 313. Avb. s. 312.
2. S. Anna.
3. Madonna.
4. S. Brigitta.
5. Pietà.
6. Okänt manligt helgon.
7. Krucifix. Hist. Mus. 1181. 2.

142. **Viborg** (Ruuth: Viborgs stads historia). Intet.

143. **Vichtis** (Hipping: Vichtis socken). Intet.

* 144. **Virmo** (Aspelin 1874).
1. Krucifix. 1300-talet. S. 80.

2. Ur ett altarskåp: S. Lars och S. Olof. C. 1400—10. S. 65, 73, *136*, 143, 231. Avb. s. 137.
3. Altarskåp. 1410—20. S. *103—116*, 122, 178. Avb. s. 105.
4. Pietà. 1475—1500. S. *286*.
5. Madonna. C. 1500. S. 271.
6. S. Lars.
7. Okänt manligt helgon.
8. Okänt kvinnligt helgon.
9. Krucifix. S. 77.
10. Korstolar. S. 203, *205—206*, 213.
11. Reliefer från ett skrank. 1490—1500. S. 193, *206—212*. 214. Avb. s. 208, 209.

145. **Vittis** (Nervander 1887 [1]).
1. Altarskåp: S. Erik (?) och S. Henrik.
2. S. Göran till häst.
3. Altarskåp med tre bilder.
4. Helgonskåp: madonna.
5. Krucifix.

146. **Vånå** (Nervander 1887).
1. Krucifix. 1250—75. Tavastl. Mus. S. *30—31*, 77, Avb. s. 30.
2. Helgonskåp: en konung. 1325—50. Hist. Mus. 5039. 1. S. 68, *70*, 71, 73, 97, 98. Avb. s. 69.
3. Madonna. 1350—60. S. *52*, 61.
4. Krucifix. 1300-talet. S. 79.
5. Altarskåp. 1500—25. S. *322—329*. Avb. s. 323, 326.
6. S. Anna. Hist. Mus. 1185. 3. S. *271*. Avb. s. 271.
7. S. Sebastian. S. 271.
8. S. Franciscus. Hist. Mus. 1185. 1. S. 278.
9. S. Lars.
10. S. Brigitta. Hist. Mus. 1185. 2.
11. En apostel. S. 271.
12. En apostel.
13. Madonna (?).

[1] Bilderna finnas ej i behåll och anföras efter Stiernmans Minnesmärken p. 200—201.

14. Krucifix.
15. Krucifix.

* 147. **Vörå** (Meinander 1900).
1. Konungarnes hyllning. C. 1450. S. *132*.
2. S. Olof. 1450—75. S. 65, *265*.
3. Altarskåp. C. 1480—1500. S. 65, *237—246*, 248, 279, 294, 339, 340. Avb. s. 239, 241, 245.
4. Helgonskåp: S. Gertrud. C. 1500. S. 280.
5. Helgonskåp. S. 280.
6. Pietà.
7. S. Stefan.
8. S. Henrik.
9. S. Göran, stående på draken.
10. Okänt kvinnligt helgon.
11. Krucifix.

* 148. **Ylistaro** (Meinander 1901 [1]).
1. Krucifix.

* 149. **Yläne** (Nervander 1897).
1. Kristus i Gregorii mässa. S. *288*, 289.
2. Madonna.

* 150. **Åbo** a. I behåll å museet (Meinander 1908).
1. Madonna. 1325—50. Osignerad. S. *53—54*, 57, 61.
2. Ett manshuvud. C. 1500. Osign. S. *266—267*. Avb. s. 266.
3. Krucifix. 1300-talet. X. 16. S. 79.
4. Johannes döparen. X. 17. S. 267.
5. S. Anna. X. 18. S. 275.
6. Pietà. X. 19. S. *286*. Avb. s. 286.
7. Misericordiebild. X. 20. S. 288.
8. En biskop. X. 21.
9. S. Karin. X. 22.
10. S. Martin. Osign. S. 271.
11. S. Göran. Osign. S. 271.
12. S. Lars. Osign. S. 271.
13. S. Sebastian. Osign. S. 271.

[1] Två Mariebilder, vilka upptagits i kyrkoherdeämb:s skrivelse år 1888, kunde jag vid mitt besök ej finna.

14. Ur ett altarskåp: S. Sigfrid och S. Barbara. Osign. [1]. S. 171.
15. S. Hemmings relikskrin. 1514. Osign. S. 298, 333—336. Avb. s. 335.
16. Ett förvaringsskåp. Osign.

b. Försvunna (Litteratur anförd i texten).

17. Altarskåp. S. 298.
18. Helgonskåp. S. 298.
19. Madonna i S. Lars kapell. S. 298.
20. Två tavlor i S. Görans kapell. S. 298.
21. Krucifix. S. 77, 298.
22. Korstolar. S. 213, 298.

* 151. **Helsingfors** (från okända kyrkor, i Historiska Museet).

1. Kristus, ur Gregorii mässa. X. 1. S. 288, 289.
2. Krucifix. 1300-talet. X. 2. S. 79.
3. S. Anna. X. 3.
4. S. Anna. X. 6.
5. S. Anna. X. 7.
6. S. Anna. X. 9.
7. Madonna. C. 1425. X. 10. S. *140*, 144, 178.
8. Madonna. C. 1450. X. 11. S. *141—142*, 144.
9. Maria, från en krucifixgrupp. X. 13.
10. S. Barbara. X. 14.
11. Okänt kvinnligt helgon. X. 16. S. 309.
12. S. Andreas. X. 19.
13. S. Lars. X. 20.
14. S. Lars. X. 23.
15. En konung. X. 24.
16. En konung. X. 25. S. 72.
17. S. Mikael. X. 28.
18. S. Mikael. X. 29.
19. Okänt kvinnligt helgon. O. 1.
20. Okänt kvinnligt helgon. O. 2.

[1] Troligen från Lundo. Jfr **74.** 3.

Förteckning över i arbetet omnämnda svenska altarskåp och träsniderier.

Genom självsyn (autopsi) känner jag kyrkor och museer i bl. a. följande utländska städer:

Linköping, Lund, Norrköping (utställningen 1906), Stockholm, Strängnäs, Uppsala, Västerås, Visby.

Novgorod, Reval.

Köpenhamn.

Berlin, Braunschweig, Breslau, Danzig, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Köln, Lübeck, Magdeburg, Marienburg, München, Nürnberg, Schwerin.

Paris.

Citerad litteratur.

Acta Sanctorum. Mens Aprilis II. Parisiis 1866.

Ahrenberg, Jac.: Några meddelanden om „Sigtuna-portarna“ i Nowgorod. Fornvännen 1907 p. 35 o. f.

Ailio, Julius: Die Burg Tavastehus. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift XXI. 4. Helsingfors 1901.

Aldenhoven, Carl und Ludwig Scheibler: Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902.

Aldenhoven, C.: Verzeichniss der Gemälde des städtischen Museums Wallraf- Richartz zu Cöln. Cöln 1905.

Arwidsson, A. I.: Handlingar till upplysning af Finlands häfder. I—X. Stockholm 1846—57.

Aspegren, H. H. (præs. Per Kalm): Försök Til en Beskrifning Öfwer Pedersöre Sokn i Österbotn. II. Åbo 1766.

Aspelin, Eliel: Siipialttarit. Helsingissä 1878.

Aspelin, Eliel: Suomalaisia kalkkeja I. II. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift VII p. 94 o. f., VIII p. 197 o. f. Helsingfors 1885, 1887.

Aspelin, Eliel: Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään. Helsingissä 1891.

Aspelin, Eliel: Elias Brenner. Helsingfors 1896.

Aspelin, Eliel m. fl.: Betänkande angående restaureringen af Åbo dom kyrka och dess grafmonument. Helsingfors 1896.

Aspelin, Eliel m. fl.: Betänkande angående restaureringen af Åbo domkyrka och dess grafmonument. Helsingfors 1901.

Ateneum. Nordisk tidskrift för konst, utgifven af Wentzel Hagelstam. Helsingfors 1898—1903.

Beckett, Francis: Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder. Med Atlas. Kjøbenhavn 1895.

Bendixen, B. E.: Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. Bergens Museums Aarsberetning 1889—91 og Aarbog 1892—1901.

Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria. Strengnäs 1884— .

Biermann, Georg: Verona. Leipzig 1904 (Berühmte Kunststätten).

Bilder trån Norrbotten. 1905.

Birgittas uppenbarelser. I—V. Stockholm 1857—84. Ed. G. E. Klemming (Samlingar utg. af Sv. Fornskrift-Sällskapet).

Bode, W.: Geschichte der deutschen Plastik. Leipzig 1886.

Bode, W.: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche (K. Museen zu Berlin). 2. Aufl. Berlin 1888.

Bode, W.: Die italienische Plastik (Handbücher der K. Museen zu Berlin). 2. Aufl. Berlin 1893.

Boeheim, Wendelin: Handbuch der Waffenkunde. Leipzig 1890.

Boetticher, Adolf: Die Bau-und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. I—IX. Königsberg 1893—99.

Borrmann, R.: Aufnahmen mittelalterlicher Wand-und Deckenmalereien in Deutschland. I. Berlin 1897.

Bouchot, Henri: L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois. Paris (1903).

Brausewetter, Arthur: Die evangelische Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig. Leipzig 1899.

Brunius, C, G.: Skånes konsthistoria för medeltiden. Lund 1850.

Brunius, C. G.: Gotlands konsthistoria. I—III. Lund 1864—66.

Bruun, Daniel: Gammel bygningsskik paa Færøerne. Foreningen til Norske Fortidsmindesmærkers Bevaring, Aarsberetning for 1906 p. 85 o. f.

Bucht, J. F. (præs. P. A. Gadd): Acad. Afhandl. Om Hollola Socken Uti Tavastland. Åbo 1792.

Bunge, F. G. von, und Hildebrand: Liv-, Esth- und Curländisches Urkundenbuch nebst Regesten. Reval 1885 o. f.

Cantiones piæ. S. Trinitas. Jesus Christus. S. Spiritus. (Ed. G. E. Klemming). Holmiae 1886.

Carpelan, Tor: Finsk biografisk handbok. Helsingfors 1903.

Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Rétrospective de l'art français des origines à 1800. Paris 1900.

Cavander, Chr. (præs. P. Kalm): Beskrifning Öfver Sagu Sochn i Åbo Lähn. Åbo 1753.

Clemen, Paul: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I—IV. Düsseldorf 1891— .

Clemen, Paul: Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunst historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig 1903.

Clemen, Paul, und Eduard Firmenich-Richartz: Meisterwerke Westdeutscher Malerei etc. auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904. München 1905.

Daae, Ludvig: Norges helgener. Christiania 1879.

Daun, Berthold: Veit Stoss (Knackfuss' Künstlermonographien). Leipzig 1906.

Dehio, G.: Kunstgeschichte in Bildern. Leipzig 1899.

Destrée, Joseph: Étude sur la sculpture brabançonne au moyen-age. Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles VIII, IX, XIII (1894, 1895, 1899).

Detzel, Heinrich: Christliche Ikonographie I. II Freiburg i. B. 1894, 1896.

Dietrichson, L.: Norges Kunst i Middelalderen. Kristiania 1906.

Dimier, L.: Les Origines de la Peinture française. Les Arts n:o 37. (Janvier 1905) p. 17 o. f.

Eckhoff, E.: En nyfunnen stafkyrka vid Hemse på Gotland. Ny Illustr. Tidning 1896 n. 46, 47.

Eckhoff, E.: Snidad bänk från Kungsåra kyrka i Västmanland. Fornvännen 1907 p. 49 o. f.

Einsle, Anton & Josef Schönbrunner: Biblia pauperum. Facsimile-Reproduction nach dem in der Albertina befindlichen Exemplar. Wien s. a.

Erslev, K. m. fl.: Danmarks Riges Historia. II. Middelalderen. København s. a.

Fagerlund, L. W.: Anteckningar om Korpo och Houtskärs socknar. Finska Vetenskaps-Societetens Bidrag 28. Helsingfors 1878.

Falke, Jakob: Zur Costümgeschichte des Mittelalters. Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Bd V, VI. Vien 1860, 1861.

Fett, Harry: Studier over middelalderens norske sigiller. Foreningen til Norske Fortidsmindesmærkers Bevaring, Aarsberetning 1903 p. 65 o. f.

Fett, Harry: Gamle norske Hjem, Hus og Bohave. Kristiania 1906.

Fett, Harry: Från unggotiken i nordanfjällska Norge. Kult och Konst 1906 p. 1 o. f.

Fett, Harry: Bænk og Stol i Norge. Norsk Folkemuseums Særudstilling nr 4. Kristiania 1907.

Ficker, P. G.: Der Mitralis des Sicardus. Leipzig 1889.

Finskt Museum 1894— .

Fornsvenskt Legendarium. I—III. Efter Gamla Handskrifter af George Stephens. Samlingar utgifna af Svenska Fornskrift-Sällskapet. Stockholm 1847, 1874.

Forsström, O. A.: Suomen Keskiajan Historia. Jyväskylässä 1898.

Gebhardt, Bruno: Handbuch der deutschen Geschichte. 2. Aufl. Stuttgart 1901.

Geijer, E. G. och A. A. Afzelius: Svenska Folkvisor. Ny upplaga. Stockholm 1880.

Goldschmidt, Adolph: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1889.

Goldschmidt, Adolph: Lübecks Maler am Ende des 15. Jahrhunderts. Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthist. Kongresses in Lübeck 1900 p. 15 o. f. Nürnberg s. a. (Också illustrerad, i Zeitschrift für Bildende Kunst 1901 p. 31, 55 o. f.).

Goldschmidt, Adolph: Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit. Berlin 1902.

Gonse, Louis: L'art gothique. Paris s. a.

Gottlund, C. A.: Otava. I. II. Tukhulmissa 1829—32.

Graf, Hugo: Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. V. Das Mittelalter. I. Romanische Alterthümer, och VI. Das Mittelalter. II. Gothische Alterthümer. München 1890, 1896.

Granit, E.: Codex Cumoënsis. Finskt Museum 1904 p. 24 o. f.

Grönblad, Edward: Nya källor till Finlands medeltidshistoria. Köpenhamn 1857.

Gyllenius, Petrus Magni: Diarium Gyllenianum 1622—1667. Utg. af R. Hausen. Helsingfors 1882.

Hallenius, Gregorius (præs. A. Scarin): Wirmoensis in Finlandia territorii Memorabilia. Aboæ mdccxxxviii.

Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.

Hasse, C.: Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Strassburg 1904.

Hasse, C.: Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Strassburg 1905.

Hasselquist, Andreas B.: Rosa orbis arctoi. Aboae 1682.

Hausen, Reinhold: Anteckningar, gjorda under en Antiqvarisk forskningsresa sommaren 1870 i Vestra Nyland. Helsingfors 1872.

Hausen, Reinhold: Anteckningar, gjorda under en Antiqvarisk forskningsresa sommaren 1871 i Egentliga Finland samt på Åland. Helsingfors 1873.

Hausen, Reinhold: Anteckningar gjorda under en Antiqvarisk forskningsresa sommaren 1876 i Östra Nyland. Finska Vetenskaps-Societetens Bidrag 44. Helsingfors 1887.

Hausen, Reinhold: Finlands Medeltidssigill. Helsingfors 1900.

Hausen, Reinhold: Bidrag till Finlands historia I—III. Helsingfors 1881—1904.

Hausen, Reinhold: Finlands Medeltidsurkunder (under tryck 1908).

Hefner-Alteneck, J. H. von: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18 Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1879—87.

Heikel, Aksel: Kertomus Muinaisjäännöksistä Hauhon Kihlakunnassa. Finska Vetenskaps-Societetens Bidrag 29. Helsingfors 1878.

Hertzsprung, Ivar: Et Par sønderjydske Træskjærerarbejder fra det 13 Århundrede. Aarb. for nordisk Oldkyndighed og Historie 1901 p. 1 o. f.

Heurlin, S. (præs. E. S. Bring): Legenda St. Georgii Cappadociensis e codice ms. bibl. reg. Holm. Lundæ mdcccxliv.

Hildebrand, Bror Emil: Svenska Sigiller från Medeltiden. I. Stockholm 1862, 1867.

Hildebrand, Hans: Bidrag till Svenska Medeltidens Konsthistoria. Antiqvarisk Tidskrift för Sverige II p. 337, III p. 151 o. f.

Hildebrand, Hans: Från äldre tider. Stockholm 1882.

Hildebrand, Hans: Sveriges Medeltid. I—III. Stockholm 1879—1904.

Hildebrand, Hans: Medeltiden (Sveriges Historia intill tjugonde seklet, af Emil Hildebrand m. fl., bd II). Stockholm 1905.

Hildebrand, Hans: Herr Stens' Sankt Jöran. Antiqvarisk Tidskrift för Sverige VII. 4. Stockholm 1885.

Hipping. A. J.: Beskrifning öfver Perno Socken. St. Pettersburg 1817.

Hipping, A. J.: Beskrifning öfver Wichtis Socken. Helsingfors 1845.

Holm, Adolf.: Lübeck, die Freie und Hanse-Stadt. Leipzig 1900.

Hülphers, Abrah. Abr:son: Samlingar til en Beskrifning öfwer Norrland. I. Westerås 1771.

James, M. R.: The Sepulchral Brass of St. Henry of Finland. Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society XLIII. Cambridge 1903.

Janitschek, Hubert: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Janse, Otto: Om Olofskult i Uppland. Studier tillägnade Oscar Montelius, p. 158 o. f. Stockholm 1903.

Janse, Otto: Kyrkliga byggnader. Uppland, utg. af K. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Uppsala I p 547 o. f.

Janse, Otto: Katalog öfver Kulturhistoriska Utställningen i Norrköping 1906. Norrköping 1906.

Janse, Otto: Medeltidsminnen från Östergötland. Stockholm 1907.

Josephi, W.: Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Anzeiger des Germ. Nat. Mus. Jahrg. 1905 p. 89 o. f. Nürnberg 1905.

Kæmmerer, L.: Memling (Knackfuss' Künstlermonographien). Leipzig 1899.

Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890.

Kautzsch, Rudolf: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strassburg 1894.

Kehrer, Hugo: Die „Heiligen Drei Könige" in der Legende und Kunst bis Dürer. Strassburg 1904.

Keyser, Charles E.: On the Panel Paintings of Saints on the Devonshire Screens. Archæologia, publ. by the Society of Antiquaries of London, Vol. LVI p. 183 o. f. London 1898.

Kleinclausz, A.: Claus Sluter et la Sculpture Bourguignonne au XV:e siècle. Paris (1905).

Klemming, G. E.: Sveriges äldre liturgiska literatur. Stockholm 1879.

Knackfuss, H. und Max Gg. Zimmermann: Allgemeine Kunstgeschichte. Leipzig 1897—1903.

Koechlin, Raymond: La sculpture belge et les influences françaises aux XIII:e et XIV:e siècles. Gazette des beaux-arts 1903 p. 392 o. f.

Kornerup, J.: Minder om Dronning Margarethe Sprænghest i Rostock og Doberan. Aarb. f. Nordisk Oldkyndighed og Historie 1877 p. 55 o. f.

Kraus, Frans Xaver: Geschichte der christlichen Kunst I. II. Freiburg i. B. 1896—97.

Kuhn, P. Albert: Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln und Waldshut 1891— .

Labarte, Jules: Histoire des arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance. 2:e ed. Paris 1872—75.

Lagus, Wilhelm Gabriel: Undersökningar om Finska Adelns Gods och Ätter. Helsingfors 1860.

Legenda aurea, Jacobi a Voragine, rec. Th. Græsse. Dresdæ mdcccxlvi.

Lehfeldt, P.: Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Jena.

Leinberg, K. G.: Bidrag till kännedomen af vårt land. I—VI. Jyväskylä 1885—94.

Leinberg, K. G.: De finska klostrens historia. Skrifter utg. af Svenska Litteratursällskapet i Finland XIV. Helsingfors 1890.

Leinberg, K. G.: Finlands territoriala församlingar. 2 uppl. Finska Kyrkohistoriska Samfundets Handlingar VII. Helsingfors 1906.

Леопардовъ, Н. и Н. Черневъ: Сборникъ снимковъ съ предметовъ древности, находящихся въ г. Кіевѣ въ частныхъ рукахъ. Кіевъ 1890—93.

Lichtwark, Alfred: Meister Francke 1424. Kunsthalle zu Hamburg 1899.

Lindman. A.: Anteckningar om Åbo domkyrka och dess Fornminnen 2. uppl. Åbo 1878.

Lindström, G. J.: Beskrifning öfver Eura Socken. Helsingfors 1850. (Suomi 1849).

(Lübeck:) Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck II. Lübeck 1906.

Luchs, Hermann: Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Breslau 1872.

Ludorff, A.: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Münster i. W. 1894— .

Madsen, Karl: Studier fra Sverig. København 1892.

Mâle, Emile: Le renouvellement de l'art par les „Mystères" a la fin du moyen-age. Gazette des beaux-arts 1904 p. 89, 215, 283, 379 o. f.

Mâle, Emile: L'art français de la fin du moyen-age. Revue des deux mondes 1905. V p. 656 o. f.

Matthaei, Adelbert: Zur Kenntniss der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898.

Matthaei, Adelbert: Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig 1901.

Meinander, K. K.: En färd till Ålands kyrkor. Helsingfors 1903.

Meinander, K. K.: Katalog öfver de Kulturhistoriska samlingarna på Villan Hagasund. Ekenäs 1906.

Messenius, Johannes: Scondia illustrata, ed. a Johanne Peringskiöld. Stockholmiæ mdcc.

Miracles de Notre dame. Tome I. Paris 1907 (Reproduction des 59 miniatures du manuscrit français 9198 de la Bibliothéque Nationale).

Missale (aboense) secundum ordinem fratrum predicatorum. Lübeck, B. Ghotan. 1488.

Molin, Pelle: Finska spår i Ångermanland. Finsk Tidskrift 1895. II p. 17 o. f.

Montelius, Oscar: Statens Historiska Museum. Kort beskrifning. 8. uppl. Stockholm 1906.

Münoz, Antoine: L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome 1906.

Münzenberger, E. F. A. (fortgesetzt von Stephan Beissel): Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Lief. I—XVII. Frankfurt a. M. 1895— .

Muther, R.: Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530). München 1881.

Neovius, Ad.: Kyrkornas i Borgå stift inventariipersedlar, bibliotek och arkiv. Kuopio 1893,

Neovius, Ad.: Chronographia Scandinaviae. Finska Kyrkohistoriska Samfundets Handlingar IV. Helsingfors 1902.

Nervander, E.: Sanct Henriks sarkofag i Nousis kyrka. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift I. Helsingfors 1874.

Nervander, E.: Den kyrkliga konsten i Finland under medeltiden I—II. Helsingfors 1887—88.

Nervander, E.: Lojo kyrka och dess medeltidsmålningar. Kuopio 1896.

Nervander, E.: Väggmålningarna i Storkyro gamla kyrka. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift XXI. Helsingfors 1901.

Neumann, W:m: Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck 1892.

(Oldenburg:) Bau-und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg. Oldenburg 1896— .

Palmskiöld, E.: Afbildningar af vapensköldar, fordom uppsatta i Finlands kyrkor. Efter en gammal handteckning utgifven af R. Hausen. Helsingfors 1882.

Pedersen, Chr.: Danske Skrifter. Kjøbenhavn 1850—56.

Peringskiöld, Joh.: Monumenta Uplandica per Thiundiam. Holmiæ mdccx.

Peringskiöld, Johan: Monumenta Ullerakerensia cum Upsalia nova. Stockholm 1719.

Petersen, Henry: Om Dronning Margrete Sprænghests Gravmonument i Doberan. Aarb. for Nordisk Oldkyndighed og Historie 1881 p. 50 o. f.

Petersen, J. Magnus-: Beskrivelse og Afbildninger af Kalkmalerier i danske Kirker. Kjøbenhavn 1895.

Petersen, J. Magnus-: De gamle Kalkmalerier i vore kirker. Kjøbenhavn 1900. (Lilla upplagan.)

Philippi, Adolf: Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898.

Porthan, H. G.: Opera selecta I—V. Helsingfors 1S59—73 (I—II: M. Pauli Juusten: Chronicon Episcoporum Finlandensium).

Riehl, Berthold: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abhandl. der Historischen Klasse der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften. XXIII Bd. München 1906.

Rimkrönikor, Svenska Medeltidens, 1—3. Efter handskrifter utg. af G. E. Klemming. Stockholm 1865—68. Samlingar utg. af Svenska Fornskrift-Sällskapet.

Rinne, Juhani: Halikonlahden seudun muinaisesta kaupasta. Historiallinen Aikakauskirja 1906. 2—3.

Rinne, Juhani: Läntisen Satakunnan keskiaikaisista kirkoista. Satakunta, kotiseutututkimuksia I p. 19 o. f. Helsingissä 1907.

Rinne, Juhani: Keskiaikaiset kirkkomme. Oma maa I p. 315 o. f. Helsinki 1906.

Romdahl, Axel L.: Nederländska landskapsmotiv i det senare 1400-talets toskanska och umbriska måleri. Studier tillägnade Henrik Schück p. 296 o. f. Stockholm 1905.

Roosval, Johnny: Studier rörande Storkyrkans Sankt Jöransgrupp. Meddelanden från Nordiska Museet 1901 p. 209 o. f.

Roosval, Johnny: Om altarskåp i svenska kyrkor och museer ur Mäster Jan Bormans verkstad i Bryssel. Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria XIII. Stockholm 1903.

Roosval, Johnny: Hvem har skulpterat S. Göran och draken? Studier tillägnade Henrik Schück p. 166 o. f. Stockholm 1905.

Rühs, Fr.: Finland och dess invånare. Stockholm 1827.

Ruuth, J. W.: Tutkimuksia Suomen ja Hansan välisistä suhteista ennen vuotta 1435. Helsinki 1882.

Ruuth, J. W.: Viborgs stads historia. Helsingfors 1906.

Salin, Bernhard: Några krucifix och kors i Statens Historiska Museum. Svenska Fornminnesföreningens Tidskrift VIII p. 277 o. f. Stockholm 1891—93.

Salminen, V.: Köyliön pitäjän historia. Helsingissä 1905.

Saxén, Ralf: Finlands kommuners namn. Fennia 14. 4. Helsingfors 1897—99.

Schiemann, Th.: Russland, Polen und Livland bis ins 17. Jahrhundert. Leipzig 1884.

Schlie, Fr.: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. 2 Aufl. Schwerin 1898—1901.

Schlie, Fr.: Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübeck 1897.

Schlosser, Julius von: Eine Fulder Miniaturhandschrift der K. K. Hofbibliothek. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses XIII.

Schmarsow, : Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. Berichte über die Verhandlungen der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 1899 p. 40 o. f.

Schmitz, Wilh.: Die mittelalterlichen Metall- und Holz-Türen Deutschlands. Trier 1905.

Schück, Henrik och Karl Warburg: Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. Stockholm 1896.

Schulman, H.: Borgå Museum. Svenska Folkskolans Vänners Kalender 1907 p. 114 o. f.

Schultz, Alwin: Die geschnitzten Altarschreine des XV. und XVI. Jahrhunderts in Breslau. Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale VII (1862) p. 289 o. f.

Schultz, Alwin: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler- Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866.

Schultz, Alwin: Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters. Leipzig 1878.

Schwindt, Theodor: Tietoja Karjalan Rautakaudesta. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift XIII. Helsingfors 1893.

Schybergson, M. G.: Finlands historia. 2. uppl. Helsingfors 1903.

Semrau, Max: Der Altar der Breslauer Goldschmiede. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift IV p. 71 o. f.

Sinding, O.: Mariæ Tod und Himmelfahrt. Christiania 1903.

Sirén, Osvald: Don Lorenzo Monaco. Strassburg 1905.

Sirén, Osvald: Giotto. Stockholm 1906.

Springer, A.: Ikonographische Studien. Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V (1860).

Steche, R.: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden 1882— .

Steffen, Richard: Romanska småkyrkor i Östersjöländerna. Stockholm 1901.

Stiernman, A. A.: Presterskapets redogörelser om forntida minnesmärken i Finlands kyrkor. Utg. af R. Hausen. Finska Vetenskaps-Societetens Bidrag 39. Helsingfors 1882.

Strengell, G.: Konsthistoriska utställningen (i Helsingfors). Euterpe 1903 n. 8.

Stuhlfauth, Georg: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. 1896.

Svartbok, Åbo domkyrkas. Utgifven genom R. Hausen. Helsingfors 1890.

Swarzenski, Georg: Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901.

Sylwan, Otto: Kyrkomålningar i Uppland från medeltidens slut. Antiqvarisk Tidskrift för Sverige XIV. 1. Stockholm 1899.

Söderhjelm, Alma: Jakobstads historia I. Helsingfors 1907.

Thode, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.

Ticcander, Michael (præs. P. A. Gadd): Afhandling Om Sysmä Socken. Åbo 1792.

Tikkanen, J. J.: Finsk ornamentik. Finsk Tidskrift XLIX (1900) p. 317 o. f.

Tikkanen, J. J.: Nattvardskalken i Borgå. Ateneum 1902.

Tikkanen, J. J.: Uttrycken för smärta och sorg i konsten. Ord och Bild 1905 p. 417, 465 o. f.

Tikkanen, J. J.: Keskiaikaisen taiteen luonne. Valvoja 1906, n. 12.

Tikkanen, J. J.: Italian taiteen elpyminen ja ensimäinen kukoistus. Valvoja 1907 p. 441 o. f.

Tolpo, Joh. (præs. A. Scarin): Dissertatio de S. Olavi N. R. pravo religionis zelo. Aboæ 1738.

Upplands Fornminnesförenings Tidskrift. Bidrag till Upplands beskrifning. Stockholm 1871—90.

Wallin, Väinö: Kirkkojemme suojeluspyhät. Suomen Museo 1896 p. 54 o. f.

Weber, L.: Bologna. Leipzig 1902 (Berühmte Kunststätten).

Weerth, Ernst aus'm: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1857.

Venturi, Adolfo: La Madonna. Milano 1900.

Venturi, Adolfo: Storia dell'arte italiana. Milano 1901— .

Wessely, J. E.: Iconographie Gottes und der Heiligen. Leipzig 1874.

(Westpreussen:) Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. Danzig 1884— .

Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI:e au XVI:e siècle. Paris 1875.

Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance. Paris 1872—75.

Vitry, Paul et Gaston Brière: Documents de sculpture français du moyen-age. Paris s. a.

Volkmann, L.: Padua. Leipzig 1904 (Berühmte Kunststätten).

Wrangel, E.: Tegelarkitekturen i Norra Europa och Uppsala domkyrka. Antiqvarisk Tidskrift för Sverige XV. 1. Stockholm 1896.

Vöge. Wilhelm: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Strassburg 1894.

Zimmermann, Max Gg.: Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1907.

Zimmermann, Max Gg.: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I. Leipzig 1899.

Åbo Stads Historiska Museum. Kulturhistoriska Bilder. Helsingfors 1906— .

Öhman, Hjalmar: Medeltidens korstolar i Tyskland, Skandinavien och Finland. Helsingfors 1900.

Auszug.

K. K. Meinander: *Mittelalterliche altäre und Holzschnitzereien in Finland.*

(Die eingeklammerten Nummern beziehen sich auf das untenstehende Verzeichnis der Abbildungen).

Die finnische Kirche, die durch den Kreuzzug des schwedischen Königs Erik IX und Bischof Henriks im J. 1157 errichtet worden war, erhielt erst unter dem Bischof Thomas (1220—1245) geordnete Verhältnisse. Ihr Gebiet beschränkte sich damals auf den südwestlichen Teil des Landes, nämlich Åbo und seine Umgebung sowie die Gegend an der Mündung des Kumoflusses (das jetzige Björneborg). Kurz darauf erweiterte Birger Jarl durch seinen Zug nach Tavastland im J. 1249 das schwedische Gebiet. Im J. 1293 legte Torkel Knutsson den Grund zur Feste Viborg, doch vermochten die Schweden nicht dauernd weiter nach Osten vorzudringen. Die abendländische Kultur stiess hier auf die byzantinische.

Eine friedlichere, kulturelle Eroberung erschloss anstatt dessen in der Folgezeit immer grössere Gebiete im Innern des Landes der Religion, der Rechtspflege und dem Handel des Abendlandes. Als letzte Errungenschaft folgte die Kunst, deren Erzeugnisse sich in den verschiedenen Landschaften oft genug erst Jahrzehnte nach der Eroberung derselben durch die Schweden nachweisen lassen. Auf den Ålandsinseln, welche wahrscheinlich unter Bischof Ragvald II (1309—1321) mit dem finnischen Stift vereinigt wurden, stammen die ältesten Kirchen aus dem 12. Jahrhundert, die Erzeugnisse der bildenden Kunst sind dagegen nicht älter als aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Derselben Zeit gehören die ältesten Schnitzereien der Kirchen in der Gegend

von Åbo und in Tavastland an. Erst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts drang die kirchliche Kunst durch die weiten Gefilde Österbottens nach Norden und längs der Küste von Nyland nach Osten vor und fand vor allem im Innern des Landes in den weiter vom Meere entfernt liegenden Kirchspielen zwischen Åbo und dem Kumofluss Eingang. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam hierzu das ganze Päijännegebiet. Im Saimagebiet, mit Viborg und dem in den 1470-er Jahren gegründeten Olofsborg (Nyslott), finden sich beinahe keine Denkmäler der mittelalterlichen bildenden Kunst, während die Werke der Burgarchitektur zu den bedeutendsten gehören, was uns aus jener Zeit im ganzen Norden bewahrt worden ist.

Die kirchliche Kunst folgte getreu, wenn auch unter recht anspruchslosen Formen, der Entwicklung in südlicheren Ländern. Irgend ein nationelles Element zeigt sich nicht in ihr, auch kein byzantinisches. In der Skulptur herrscht die Holzschnitzerei durchaus vor; nur einige wenige Steinskulpturen haben sich erhalten.

Die Schnitzereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören noch dem romanischen Stil an, sowohl durch die architektonische Dekoration (9, 12, 23) und den leblosen Ausdruck als auch durch die steife Haltung (34), welche doch zuweilen durch naturalistische Züge belebt wird (32, 34). Durch Einzelheiten in der Tracht u. s. w. schliesst sich die Olofsstatue in Rusko (34) gewissen Arbeiten in Sachsen aus dem 13. Jahrhundert an, auch ist die Gesammtauffassung freier, die Arbeit künstlerischer als bei den übrigen, primitiveren Bildwerken aus jener Zeit. Die Wiege dieser kirchlichen Kunst war Norddeutschland, genauer bestimmt Schleswig Holstein, oder Südskandinavien, wo die blühende Erzgusskunst des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich solche Arbeiten wie die Altäre in Urdiala und Kumlinge (9, 12) beeinflusst hat. Wahrscheinlich erreichte doch dieser Einfluss Finland über Schweden, in erster Linie Gotland, wo die Kunst während des 13. Jahrhunderts in hoher Blüte stand.

Um 1300 machte sich der gotische Stil bei den Figurskulpturen deutlich geltend. Besonders bei den Madonnen (52, 53, 57) traten die ausgebogene Körperhaltung und der lächelnde Ausdruck sowie die weichen, schön geschwungenen Draperien zum Vorschein; in den Königsfiguren kam das Schematische im Stil deutlicher

zum Ausdruck (66, 68, 69). Recht viele von diesen Arbeiten scheinen einer einheimischen Kunstschule anzugehören (52 vertritt eine zahlreiche Gruppe), aber der gotländische Einfluss dominiert fortgesetzt. Seine Blütezeit hatte dieser hochgotische Stil in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vielleicht ganz besonders unter dem kraftvollen Bischof Hemming in Åbo (1338—66). Nach dem Schwarzen Tod, welcher 1352 Finland erreichte, und nach Visbys Eroberung durch die Dänen im J. 1361 trat in Finland wie in Schweden eine starke Abmattung im Kunstleben ein.

Ein neues Aufblühen wird durch die Altarschreine in Wirmo und Tyrvis (105, 109) bezeichnet, welche u. a. aus ikonographischen Gründen (ein älterer Typ der Geburt Christi) dem Anfang des 15. Jahrhunderts zugewiesen werden. Aus ähnlichen Gründen werden die Altarschreine in Raumo (117: Krönung Mariae), Euraåminne und Halikko (126, 131: Huldigung der Könige in repräsentativer Anordnung und als Mittelbild) in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt. An den Kunstwerken dieser Zeit ist noch manches vom Stilisierten der Gotik haften geblieben, vor allem in der Faltenbehandlung (117, 139, 140, 145), daneben macht sich aber eine neue realistische Richtung geltend in der Vorliebe für Gruppenbilder mit erzählender Handlung (105, 109, 119, 126, 149, 159, 163) sowie auch in den einzelnen Gestalten. Die Haltung ist nicht mehr ausgebogen, die Gestalten sind kürzer, die Gesichter individueller (135, 137, 165, 167, 173). Der erwachende Realismus in der deutschen und der niederländischen Kunst übt seine Nachwirkung bis zum hohen Norden hinauf aus. Die Margaretenstatue in Vemo (135) erinnert an die Gemälde Meister Wilhelms von Köln oder an die Meister Bertrams in Hamburg; die Malereien am Altar in Nykyrko (163—173) stehen den Gemälden Meister Franckes vom J. 1424 in Hamburg nahe und scheinen in einer von ihm gebildeten Schule ausgeführt zu sein. Die Mehrzahl der Schnitzereien und Gemälde dieser Zeit stammt jedoch aus Lübeck, das nach Visby den Ostseehandel übernommen hatte.

Während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts treten keine neuen Momente in dieser realistischen Richtung hinzu. Man begnügt sich am Alten, und die Handwerkerkunst macht sich breit. Neben Kunstwerken aus Lübeck (228—229, 239—245, 262, 265) erscheinen in grosser Menge solche aus Schweden (219—225,

235, 247—257, 263), und gegen das Ende des Jahrhunderts lässt sich eine stetig zunehmende einheimische Produktion nachweisen, die jedoch von sehr geringer Qualität ist (269—273). Überhaupt bietet die Periode wenig Interesse in künstlerischer Beziehung, dafür um so mehr durch die grosse Rolle, welche die Kunst, trotz ihrer Minderwertigkeit, im Kulturleben spielte. Die Anzahl der Kunstwerke, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, ist ausserordentlich gross. Es waren vor allem der Priesterstand (Bischof Konrad Bitz 1460—89) und die Mönchsorden, welche dieses Interesse vertraten, aber auch weltliche Grosse finden wir unter den Gönnern der Kunst. Davon zeugen u. a. die noch vorhandenen Reste von Chorstühlen mit zahlreichen adligen Wappen (191—201), die es ermöglichen ihre Entstehung in die Zeit von c. 1470—1500 zu verlegen.

Am Anfang des 16. Jahrhunderts verändert sich die einheimische Kunst nicht besonders; sie ist ebenso umfassend wie früher, und ihr künstlerischer Gehalt ist nicht grösser. In den Kunstwerken, die aus dem Ausland importiert wurden, treten neue Richtungen zum Vorschein, einerseits eine süddeutsche (306, 312, 314), andererseits eine niederländische (317, 323). Die Kunstwerke, welche der erstgenannten Richtung angehören, sind wahrscheinlich Arbeiten lübeckischer Meister; einen hohen Standpunkt in künstlerischer Beziehung nehmen sie nicht ein. Die zwei grössten Vertreter der lübeckischen Kunst, Hermen Rode und Bernt Notke, die auch in Stockholm und Reval wirkten, haben in Finland keine Arbeiten hinterlassen; hierbei ist aber zu bemerken, dass beinahe alle mittelalterlichen Kunstwerke in der grossen Domkirche in Åbo im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. — Die Kunstwerke, welche der niederländischen Richtung (317, 323) angehören, sind wahrscheinlich direkt importiert; der holländische Handel nach Nordeuropa erhielt nach 1500 eine grosse Bedeutung. Eine lübeckische Nachbildung niederländischer Arbeiten ist der Altarschrein in Pernå (331).

Die Reformation machte der katolischen Kunst in unserem Lande ein Ende. Bilderstürme von Bedeutung scheinen nicht vorgekommen zu sein; dagegen ist in späterer Zeit vieles durch Feuersbrust und Vernachlässigung verloren gegangen.

Im untenstehenden Verzeichnis der Abbildungen rühren alle Zeitbestimmungen vom Verfasser her. Nur der Altar aus Houtskär (306, 307) ist durch eine Inschrift (1508) datiert.

Verzeichnis der Abbildungen.

Rättelser.

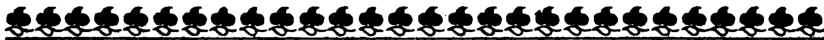
Sid.	7	rad	7 n.	står	Detzel bör vara (Detzel
„	7	„	7 „	„	påvisats, bör vara påvisats
„	13	„	10 „	„	kap. IV) bör vara kap. IV
„	24	„	15 u.	„	en olika uppfattning bör vara olika uppfattningar
„	29	„	1 n.	„	III Histora bör vara III. Historia
„	29	„	1 „		är notens nummer [5] bortfallen.
„	30	„	1 „	står	Terf. bör vara Taf.
„	47	„	14 „	„	*s:' abitancium* bör vara *s': abitancium*
„	65	„	11 „	„	*Virmo* bör vara *Sysmä*
„	65	„	4 „	„	korstolsgavel bör vara relief
„	70	„	2 n.	„	omnämnda bör vara omnämnd
„	71	„	3 u.	„	apostlabild „ „ bild av Johannes döparen
„	74	„	20 „	„	Vånå bör vara Vemo
„	79	„	8 „	„	tre bör vara fyra
„	87	„	2 „	„	renässansen. bör vara renässansen [1].
„	94	„	11 n.	„	acooperante „ „ cooperante
„	124	„	3 u.	„	1484 bör vara 1482
„	149	„	10 n.	„	höfterna bör vara höften
„	218	„	11 u.	„	upptages „ „ upptagas
„	221	„	15 „	„	molnhöljt landskap med bör vara landskap med molnhöljd himmel och
„	221	„	5 n.	„	Aritmathia bör vara Arimathia
„	223	„	6 u.	„	„ „ „ „
„	223	„	9 n.	„	„ „ „ „
„	230	„	15 u.	„	någon om „ „ någon mån om
„	246	„	5 „	„	synes bör vara synas
„	250	„	5 n.	„	1560 „ „ på 1560-talet
„	252	„	9 u.	„	den „ „ det
„	263	„	9 n.	„	Ackasbilden bör vara den förstnämnda Ackasbilden
„	279	„	2 „	„	tidigare omnämnda. Orden böra utgå.
„	287	„	1 u.	„	framställningne bör vara framställningen
„	333	„	7 n.	„	1336 bör vara 1866

ZEITSCHRIFT DER FINNISCHEN ALTERTUMSGESELLSCHAFT

SUOMEN MUINAIS-MUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA



FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT



XXIII

HELSINKI 1905
OSAKEYHTIÖ F. TILGMANNIN KIRJA- JA KIVIPAINO

Godkänd af sensuren den 29 mars 1905.

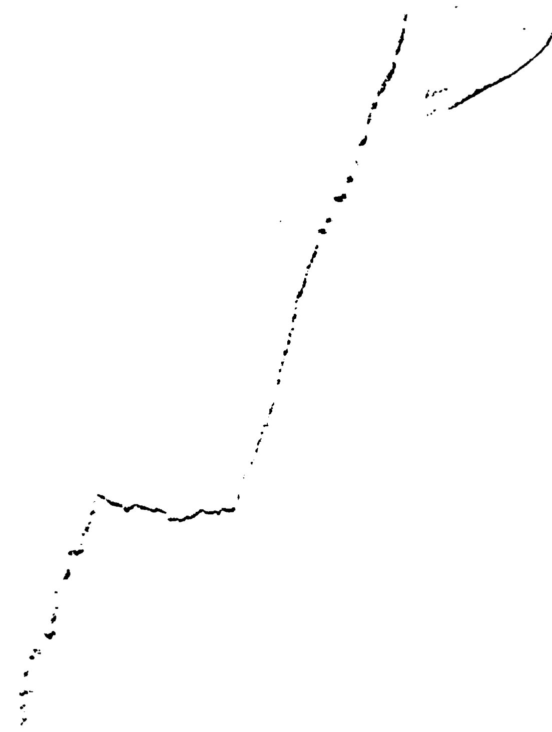
ZEITSCHRIFT DER FINNISCHEN ALTERTUMSGESELLSCHAFT

SUOMEN MUINAIS-MUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA

FINSKA FORN-MINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT

XXIV

HELSINKI 1908
K. F. PUROMIEHEN KIRJAPAINO




Die vielreihigen silbernen Gliederk
Tozzer Library
3 2044 043 174 853